

**Una dialéctica compartida de enfrentamiento a la modernidad: José Félix Fuenmayor y
Horacio Quiroga**

by

Gina Villamizar

B.A. in Modern Languages, Universidad del Atlántico, 2004

M.A. in Spanish, University of Arkansas, 2007

Submitted to the Graduate Faculty of
the Kenneth P. Dietrich School of Arts and Sciences in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
PhD in Hispanic Languages and literatures

University of Pittsburgh

2013

UNIVERSITY OF PITTSBURGH

The Kenneth P. Dietrich School of Arts and Sciences

This dissertation was presented

by

Gina Villamizar

It was defended on

September 23, 2013

and approved by

John Beverley, PhD, Distinguished Professor

Juan Duchesne-Winter, PhD, Professor

Ronald Judy, PhD, Professor

Elizabeth Monasterios, PhD, Associate Professor

Copyright © by Gina Villamizar

2013

Confronting modernity: the works of José Félix Fuenmayor and Horacio Quiroga

Gina Villamizar, Ph.D

University of Pittsburgh, 2013

This dissertation examines the fantastic narrative of Colombian author José Félix Fuenmayor and Uruguayan author Horacio Quiroga. I outline an unmapped genealogy of this genre, arguing that, in the Latin American context, the emergence and consolidation of the fantastic have their origins in a paradoxical experience with modernity. Not only did the introduction of a modern culture, and the formation of a bourgeois modern society, lead to a crisis over the traditional oligarchy to which Quiroga and Fuenmayor belonged, but also the first two decades of the twentieth century were significant to them due to the arrival of many technologies such as machinery, photography, and cinematography. As a consequence, their writings constitute material evidence of the introduction of these new technologies, and the consolidation of the modern subjectivity in the Latin American literary creative space. Their fantastic narrative displays, on the one hand, these writers' critical stances towards the new ways of cultural and social production in each of their societies at the beginning of the 20th century. On the other hand, this narrative imitates the reproductive nature of the technological artifacts, which create images and different scenarios that offer a critical perspective of reality. These shared views, however, are not only found in their exploration of the fantastic, but also throughout their artistic and literary trajectory. This is why I suggest a genealogy that commences with these authors' early modernist literary work, considering it as an aesthetic engaged in the historical and social transformations of the Latin American countries. Fuenmayor's and Quiroga's first poems and

short stories reflect on the critical conditions in each of their communities, disclosing their fears and the negative effects produced by modern culture on society. This analysis continues beyond the authors' fantastic narratives, exploring the continuation of the fracture and anguish produced by modernity through Quiroga's *Cuentos Misioneros* and Fuenmayor's short stories. I concentrate on the themes that they explore, such as the death and the alienation of the peasant in the modern city as a signifier of the rupture that the new social order produced over the previous, more traditional sphere of society.

TABLE OF CONTENTS

1.0	INTRODUCTION.....	1
2.0	CAPITULO 1.....	12
2.1	LA ESCENA MODERNISTA HISPANOAMERICANA	12
2.2	MODERNISMO Y LA RUTA HACIA LO FANTASTICO	26
2.3	MODERNIDAD Y CRISIS.....	42
2.3.1	Fuenmayor y Musa del trópico.....	42
2.3.2	El caso Cosme.....	58
2.3.3	Quiroga y Los perseguidos.....	70
2.4	QUIROGA Y LOS INICIOS DE LO FANTÁSTICO: “FANTASÍA NERVIOSA”.....	79
3.0	CAPÍTULO 2.....	84
3.1	LA CREACIÓN FANTÁSTICA.....	84
3.1.1	Entre las máquinas y las ideas.....	88
3.1.2	El ámbito fantástico: cine y fotografía.....	122
4.0	CAPÍTULO 3.....	150
4.1	ENTRE EL CARIBE COLOMBIANO Y EL RÍO DE LA PLATA: MÁS ALLÁ DE LO FANTÁSTICO.	150
4.1.1	Fuenmayor y La muerte en la calle.....	151

4.1.2	Quiroga y los cuentos misioneros	173
5.0	CONCLUSIÓN.....	198
	BIBLIOGRAPHY	208

1.0 INTRODUCTION

Inicialmente, esta investigación surgió de un interés en proponer nuevas lecturas de la narrativa fantástica latinoamericana, género que, en las últimas décadas, ha tenido poca recepción dentro del circuito crítico literario. Las apreciaciones más frecuentes han limitado severamente la repercusión de este tipo de obra, al categorizarla como un remedo de modelos extranjerizantes que poco han aportado a la narrativa del subcontinente. Al revisar las diversas manifestaciones de lo fantástico a lo largo del siglo XX, se ha destacado a dos escritores que aparecen como precursores: uno de ellos, muy conocido, es el uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937), y el otro, más bien desconocido a nivel internacional, el colombiano José Félix Fuenmayor (1885-1966).¹ Luego de examinar la narrativa fantástica de estos escritores, descubrimos un aspecto fundamental que permite, por un lado, introducir una nueva teorización de lo fantástico en el contexto latinoamericano y, por otro, proponer un diálogo sugerente entre dos tradiciones altamente distintas pero entre las que se observan también similitudes y continuidades: la del Caribe colombiano y la del Río de la Plata.

¹ La obra del escritor barranquillero José Félix Fuenmayor es valiosa para el campo cultural y literario de la región Caribe. De hecho, es considerado hoy como uno de los precursores de la renovación del cuento colombiano. Su producción narrativa se caracteriza por tantear, tempranamente, matices vanguardistas. Esta inclinación forjó las nuevas direcciones de la literatura nacional, que para las primeras décadas del siglo XX se encontraba caracterizada por un lenguaje culto y refinado, propio de los escritores del interior del país, conocidos en el ámbito literario como *Los nuevos*. Este grupo de intelectuales y pensadores dominaba el campo literario de la época. Su obra, sin embargo, contrastaba claramente con las manifestaciones artísticas de Fuenmayor. En el primer capítulo de esta tesis doctoral abordaremos con más precisión este asunto primordial para la literatura colombiana.

Con este objetivo en mente, en esta investigación se desarrollan dos aproximaciones teóricas: una que tiene que ver con una explicación de los orígenes de lo fantástico y otra que se concentra en demostrar la simultaneidad de temas y motivaciones que guiaron el acto de escritura de estos autores. En el caso de Quiroga y de Fuenmayor, notamos que es casi imposible separar su obra del momento histórico por el que atravesaban cada una de sus sociedades. Sugerentemente, en ambos casos, sus lugares de origen dieron paso a la fundación y propagación de sendos proyectos de modernización a fines del siglo XIX. Estas condiciones tuvieron sus incidencias no sólo en su exploración de lo fantástico, sino también en el desarrollo posterior de sus actividades artísticas. En consecuencia, con el propósito de descubrir la manera en la que operan los mecanismos de la cultura moderna en su quehacer literario, rescatamos posturas similares que permiten ubicar a estos escritores en una sincronía artística que hunde sus raíces en su propia experiencia con la modernidad.

Pese a que estos escritores no mantuvieron una correspondencia explícita, los amplios paralelos que existen en sus biografías y en sus obras posibilitan vincularlos con realidades históricas similares. Ambos autores participaron tímidamente en el movimiento modernista con cuentos y poemas que inauguraron su trabajo literario. Posteriormente, los dos tantearon en el terreno de lo fantástico para acabar dejando, hasta la actualidad, múltiples interrogantes y dudas para una tradición crítica que no ha sabido comprender y posicionar esta etapa artística en la historia de las letras latinoamericanas. Asimismo, la narrativa de ambos escritores deja ver, tempranamente, sensibilidades vanguardistas. Paralelamente, tanto Quiroga como Fuenmayor incursionaron en el ámbito del periodismo como redactores de artículos, además de que ambos publicaron sus cuentos, ensayos y críticas de cine en los distintos diarios con los que

colaboraron. Por último, los dos decidieron enfocarse en temáticas regionales y criollistas, inclinación que les concedió la popularidad con la que cuentan en la actualidad.

Estas líneas paralelas en su trabajo artístico resultan interesantes, máxime que se trata de autores pertenecientes a tradiciones disímiles. Al transitar la obra de Quiroga y de Fuenmayor, podemos darnos cuenta de que comparten una unidad temática que se relaciona, fundamentalmente, con la crisis que ambos afrontaban como sujetos modernos. La instauración de un nuevo tiempo histórico en cada una de sus repúblicas significó una alteración de la posición que ostentaban dentro de sus sociedades. Al respecto, Julio Ramos nos dice que, en la época moderna, la ciudad se configura como un espacio de poder que marginaliza y subalterniza la figura del escritor, produciendo “una crisis, una alienación o un exilio” (“Desencuentros de la modernidad, 103). En efecto, entre los primeros modernistas como José Martí, Julián del Casal, José Asunción Silva y Manuel Gutiérrez Nájera se percibe ya una desconfianza continua y un rechazo de la ciudad y sus nuevos residentes. Es quizás por esta actitud asumida que la crítica les ha conferido el apelativo de escapistas de su propia realidad.² No obstante, lejos de haber estado

² La producción modernista de Quiroga y de Fuenmayor ha sido ubicada, también, dentro de estos parámetros interpretativos. En el caso de Quiroga, fue el ensayista Alberto Zum Felde quien canonizó la obra del escritor uruguayo, suscitando una lectura difícil de superar para la tradición crítica latinoamericana. Zum Felde situó en el plano literario del Uruguay la figura de Quiroga y su aporte al desarrollo del género del cuento. No obstante, para Zum Felde, esta primera etapa modernista del escritor fue poco productiva, ya que para aquella época la poesía modernista era en Uruguay “un confuso remedo infantil” (44). Paralelamente, críticos como Ángel Flores, Emir Rodríguez Monegal, Jaime Alazraki, Elsa K. Gambarini, Noe Jitrick, H.A Murena, Abelardo Castillo, entre otros, cada uno desde distintos momentos, han insistido en reproducir lecturas similares. Sus posturas han restringido la etapa modernista quiroguiana a las influencias de Poe, Flaubert, Baudelaire, Maupassant, Chejov, Kipling, entre otros. José Félix Fuenmayor, a diferencia de Quiroga, no cuenta con una gama de crítica literaria tan extensa. El escenario crítico literario del Caribe colombiano empezó a conformarse en la medida en que los mismos escritores iban dando a conocer sus trabajos en las tertulias literarias o en las revistas de la época, como observaremos más adelante. Pese a esto, las figuras más representativas, tales como Ramón Vinyes, Albio Martínez, Julio Núñez Machadi y Gilberto Gómez Ocampo, han coincidido en entender al modernismo fuenmayoriano como una expresión tardía e imitativa, la cual logró superar rápidamente. Para Vinyes, por ejemplo, el modernismo americano de Rubén Darío era “cosa pre-histórica” (39), mientras que para Núñez Machadi, “el genio poético de Fuenmayor supo, mucho antes, decantar con maestría los elementos extraños, las influencias raizales e imprimirle a la poesía los genes de su propia personalidad” (29).

de espaldas a lo que pasaba en sus contextos históricos particulares, estos escritores iniciaron una tradición literaria que captaba las preocupaciones de toda una época.

Justamente, el espíritu que determina las distintas etapas que conforman la producción literaria de Quiroga y de Fuenmayor está altamente influenciado por el impacto que ocasionó la llegada de la modernidad. La conmoción provocada por los tiempos modernos es expuesta, inicialmente, en sus cuentos y poemas modernistas. Aquí se condensan los miedos, el malestar y la angustia por las transformaciones que tenían lugar en cada una de sus sociedades. Esta disposición no sólo inauguró su trabajo artístico, sino que se convirtió, también, en una tendencia que encontró nuevas dimensiones en su exploración fantástica, vanguardista, regionalista y criollista. Correlativamente, estos momentos literarios emergen como espacios de reflexión y de enfrentamiento a la modernidad.

En este contexto, el fenómeno urbano impulsó una readaptación cultural que expuso a estos dos escritores a un sinnúmero de nuevas experiencias. Entre éstas sobresale el acceso a diversos mecanismos tecnológicos que introdujo la sociedad moderna: el cine, la fotografía, las máquinas y los inventos técnicos de diversa índole. El amplio desarrollo de los medios masivos de comunicación y de la tecnología industrial en cada una de sus comunidades alteró la manera en la que cada uno de ellos se relacionaba con su medio. Quiroga y Fuenmayor expresaron formas singulares de acceder a las nuevas regulaciones. En ambos casos, la consecuencia de este contacto se plasma en su obra literaria, la cual indica que su creación responde a una similar experiencia paradójica de enfrentamiento a la modernidad.

En el relato modernista “Los perseguidos” (1905) de Quiroga y tanto en el poemario de Fuenmayor, *Musa del trópico* (1910), como en su novela *Cosme* (1927), se puede advertir la coyuntura social y cultural padecida en cada una de sus regiones. Estas obras escenifican

sociedades urbanas impactadas por el desarrollo industrial y agitadas por nuevas prácticas culturales que, gradualmente, llevan a los habitantes locales de dichas comunidades a la degeneración. La supremacía de los participantes de la vida urbana ocasiona la muerte material y simbólica de individuos, de conductas y de paisajes que difieren de los modelos idóneos para la supervivencia en el mundo moderno. Es por esto que estas obras no sólo comparten un sentido de melancolía y nostalgia que se relaciona con el tema de la pérdida, sino que también arrojan una visión crítica frente a la hostilidad del medio.

Estos ejes temáticos son, posteriormente, re-creados en la exploración fantástica de los dos escritores. En la novela fantástica de Fuenmayor, *Una triste aventura de 14 Sabios* (1928), y en los cuentos fantásticos de Quiroga es notoria no sólo la crisis que ya habían expresado en su trabajo modernista, sino también la inclusión de un amplio discurso técnico-científico, al igual que una yuxtaposición de imágenes y de escenarios producto del influjo cinematográfico y del contacto de estos autores con las máquinas y la fotografía durante las dos primeras décadas del siglo XX. Ambos escritores fueron atraídos por la posibilidad de descubrir nuevas imágenes a partir de estos artefactos tecnológicos que, en su carácter de novedosas mediaciones, facilitaron a Quiroga y a Fuenmayor la capacidad de innovar creativamente desde el ámbito de la escritura. Esta condición es importante para su producción fantástica, la cual se caracteriza por romper con la estructura lineal del texto y por proponer distintas variaciones y dimensiones de la realidad. En esta exploración narrativa se reproducen las ansiedades y los miedos creados en tiempos modernos. Estos escritores imitan el carácter reproductivo del cine para promover la aparición de diversas temporalidades que dialogan críticamente con el contexto histórico de la época. Esta experiencia paradójica con la modernidad, al mismo tiempo condenatoria y celebratoria, los

separa del grupo de precursores del modernismo y los posiciona como figuras emergentes de la literatura fantástica latinoamericana.

Sorprendentemente, esta representación no culminó con la experimentación fantástica; por el contrario, se rearticuló en su última etapa literaria, que compila los cuentos misioneros de Quiroga y la colección cuentística póstuma de Fuenmayor, titulada *La muerte en la calle* (1967). En estas obras tardías hay una continuidad de las preocupaciones abordadas en su temprano trabajo modernista a primera vista tan diferente y ajeno. En esta oportunidad, se exponen las consecuencias adversas y los miedos frente a un futuro incierto para cada uno de los sectores tradicionales de las respectivas sociedades de los autores. En esta lógica, se problematiza la inadecuación del campesino tanto en el escenario urbano como en el rural, así como su incapacidad para entablar correspondencias con la cultura de masas y sus múltiples artefactos modernos. Simultáneamente, se cuestionan los efectos que produce el desencuentro entre los personajes campesinos marginales y la ciudad y sus residentes urbanos, que termina por generar la muerte y el declive de valores y costumbres inaceptables para el ritmo moderno.

Para esclarecer la manera en que la irrupción de la modernidad latinoamericana incide en la voluntad artística de Quiroga y Fuenmayor, elaboro una genealogía compartida que transita las distintas etapas de su trabajo literario. En primer lugar, hago una revisión de la escena modernista latinoamericana que supera las lecturas canónicas que hasta la fecha le han cancelado tanto su reciprocidad con el momento histórico como su alcance ético, crítico y teórico. Retomo temas presentados entre la primera generación de modernistas, tales como fractura, crisis y angustia, entendiéndolos como posturas que no sólo reflejan una visión crítica sobre la vida moderna, sino también como actitudes que se proponen registrar, desde la literatura y para la memoria histórica, la experiencia de estos escritores con la modernidad. Bajo esta perspectiva,

vinculo en el primer capítulo algunos poemas de *Musa del trópico* (1910) y la novela *Cosme* (1927) de Fuenmayor, así como el relato modernista de Quiroga “Los perseguidos” (1905) y su cuento fantástico “Fantasía nerviosa” (1899), con la representación de una fractura cultural y el inicio de una crisis personal que va a marcar temáticamente la obra posterior de ambos escritores. Con “fractura” me refiero específicamente a la posición del letrado que experimenta, en momentos de transformación acelerada, una fragmentación cultural entre una sociedad tradicional, de la cual formaba parte orgánica, y el surgimiento y posterior consolidación de una sociedad moderna burguesa que lo convierte en asalariado. Esta fractura cultural, devenida a partir de la puesta en marcha de proyectos liberales en las emergentes naciones latinoamericanas, se convirtió en un peligro para la conservación de subjetividades tradicionales que lentamente comenzaban a desaparecer. Es precisamente la angustia modernista ante la instauración de este nuevo orden moderno que me interesa recuperar en este análisis.

En el segundo capítulo, analizo la obra fantástica de ambos escritores en concordancia con la crisis planteada desde su primera etapa literaria modernista pero acompañada, paralelamente, por el entusiasmo que ambos escritores demostraron por la propagación de diversos aparatos modernos. Los dos expresaron una singular pasión por la técnica y las máquinas y un notable gusto por la fotografía y el séptimo arte, aficiones que intentaron compaginar con su creación artística. Los cuentos quiroguianos “El espectro” (1921), “Miss Dorothy Philips, mi esposa” (1921) “Los destiladores de naranja” (1926), “El conductor del rápido” (1926), “El puritano” (1926) y “El vampiro” (1927), así como la novela fantástica de Fuenmayor titulada *Una triste aventura de 14 sabios* (1928), son obras inspiradas en propuestas cinematográficas y en la impresión que produjeron distintos aparatos tecnológicos modernos en

sus autores, aparatos que funcionan en su narrativa como agentes concomitantes de la modernidad.³

La ecuación entre modernidad y literatura fantástica que esbozo en este capítulo permite, por un lado, exponer que este tipo de narrativa tiene como origen un trauma que se relaciona con el miedo que producen las nuevas tecnologías y la modernidad que las inventa. Por otro lado, esta lectura admite una expansión geográfica del tema fantástico del contexto del Río de la Plata hacia el Caribe colombiano, donde Fuenmayor, al igual que Quiroga, aparece como una figura precursora. Esta aproximación hace posible la fractura del “Cono Sur-centrismo” de este género caracterizado por escritores como Lugones, Borges, Cortázar, entre otros, y promueve un diálogo enriquecedor entre dos tradiciones con miras a superar los límites conceptuales en cuyo marco ha girado lo fantástico para sugerir que, tanto en el Río de la Plata como en el Caribe colombiano, esta expresión literaria surgió como consecuencia de la influencia de la cultura moderna industrial en sociedades tradicionales en transición.

La correspondencia entre literatura y tecnología apareció tímidamente a comienzos del siglo XX en la obra de los escritores que estudio. Quiroga era ya, para la época (aunque frecuentemente incomprendido por escritores contemporáneos), un pionero de esta correspondencia, mientras que a Fuenmayor se le ha desconocido, hasta la actualidad, la importancia que tal interés por la tecnología tuvo para su creación literaria fantástica. Beatriz Sarlo es una de las primeras críticas en preocuparse por el lugar que ocupan las nuevas tecnologías en la literatura latinoamericana. En su libro *La imaginación técnica: sueños*

³ Ya críticos como Carlos Dámaso Martínez, Beatriz Sarlo, Pablo Rocca y Valeria de los Ríos han abordado, desde distintas perspectivas, la relación entre la tecnología moderna y los cuentos de Quiroga, aspecto que será retomado en el segundo capítulo de esta tesis doctoral. Sin embargo, ninguno de estos aportes sugiere un vínculo entre la influencia que tienen el cine, la fotografía y las máquinas la experimentación fantástica quiroguiana y, muchos menos, proporciona una correspondencia entre las distintas tradiciones literarias latinoamericanas, más allá de la rioplatense.

modernos de la cultura argentina, publicado en 1992, Sarlo plantea que Quiroga sea incluido como parte de esta tradición, más que nada por su profunda y casi enfermiza fascinación por los adelantos de la ciencia que arribaron simultáneamente a Uruguay y Argentina a principios del siglo XX. Los nuevos adelantos propiciaron en Quiroga un deseo técnico que fue incorporado como núcleo temático y como sistema estructural de la mayoría de sus cuentos. Para Sarlo, la tecnología dentro de la literatura opera como:

Instrumento de modernización económica y protagonista de cambios urbanos, pero también como núcleo que irradia configuraciones ideales de imágenes y desencadena procesos que tienen que ver tanto con construcciones imaginarias como con la adquisición de saberes probados. (11)

Este análisis, que en Sarlo es exclusivo de la región rioplatense y que, además, carece de sensibilidad para advertir las complejidades “sociales” del relato fantástico, puede ser llevado hacia nuevas fronteras geográficas que permitan observar cómo se sedimentaban, en el contexto literario, los mecanismos técnicos y científicos de la modernidad. Me refiero, en este caso, a la experiencia “Caribe-colombiana” de Fuenmayor con las invenciones tecnológicas, cuya consideración ampliaría el objeto de estudio de Sarlo hacia una nueva comprensión de la imaginación técnica en relación con la narrativa fantástica no sólo de una región sino de todo el subcontinente latinoamericano. Es por esto, precisamente, que elaboro estas comparaciones, para exponer la manera en la que, en el caso de Quiroga y Fuenmayor, el continuo contacto con los avances técnicos de su época motivó el surgimiento de la narrativa fantástica y contribuyó, de hecho, a que se abriera un nuevo espacio literario a principios del siglo XX. Más que limitar el relato fantástico exclusivamente a estos dos escritores, los elijo como ejemplos representativos para explicar cómo ellos generan, en su trabajo pionero, una apertura a una narrativa que ha recibido, relativamente, poca atención en el campo literario latinoamericano.

El tercer y último capítulo de esta investigación examina la obra de Quiroga y Fuenmayor posterior a su narrativa fantástica, sugiriendo que esta etapa continúan transitando, aunque con importantes modificaciones, los motivos planteados desde sus poemas y cuentos modernistas y luego redimensionados en su exploración fantástica. En esta sección me preocupo, también, por exponer cómo estos escritores articulan posturas combativas que se proponen desafiar la vida moderna de cada una de sus sociedades. Para ello, analizo algunos cuentos misioneros de Quiroga como “A la deriva” (1918), “El hombre muerto” (1920), “El regreso de Anaconda” (1926), “La cámara oscura” (1926) y “El hijo” (1928); así como algunos cuentos de Fuenmayor, entre ellos “Utria se destapa”, “La muerte en la calle”, “Con el doctor afuera” y “Taumaturgia de un cochecito”, todos ellos recopilados en su colección póstuma *La muerte en la calle* (1967).

En síntesis, este capítulo rastrea, en primer lugar, la presencia y persistencia de un malestar general producido por una sociedad moderna que ha arremetido contra una parte constitutiva de la sociedad, generando consecuencias negativas para la conservación de los rasgos propios de cada región. Con este acercamiento busco, además, superar el carácter puramente biográfico que ha acompañado la lectura de los cuentos de estos escritores, principalmente de los de Quiroga. El hecho de que constantemente se haya vinculado la fatalidad familiar de este último a su obra como gesto crítico automático, hace que se restrinja la importancia del tema de la muerte y de su relación con la realidad histórica circundante del escritor. En segundo lugar, propongo que la aproximación que tanto Quiroga como Fuenmayor elaboran a través de sus personajes campesinos y marginales afectados por la hostilidad del medio responde a una dialéctica compartida de enfrentamiento a la modernidad que integra y es común a sus fases modernista, vanguardista, fantástica y regionalista.

De esta forma, establezco puentes entre las distintas manifestaciones literarias de estos escritores, en lugar de concebirlas como períodos discretos separados entre sí por rupturas claramente marcadas, tal y como ha sido tradicionalmente estipulado por el campo crítico literario latinoamericano. Por el contrario, el florecimiento de la vida moderna y la relación que tanto Quiroga como Fuenmayor forjaron con cada uno de los elementos concomitantes de la modernidad en sus respectivas sociedades hicieron destacar su quehacer literario y los posicionó como figuras emergentes y renovadoras de las letras de cada una de sus regiones. No se desestima en este trabajo el hecho de que hayan existido diversas apreciaciones con relación al modernismo, las cuales se relacionan, fundamentalmente, con su supuesta falta de compromiso frente a las problemáticas que aquejaban a las naciones americanas de fines de siglo XIX. Más allá de este dilema tan recurrente en el modernismo latinoamericano y en su recepción crítica, examino cómo uno de sus leitmotiv abre una posibilidad de entrever las motivaciones internas de los primeros modernistas y su impacto, no sólo en la producción temprana y propiamente modernista de Quiroga y Fuenmayor, sino también a lo largo de la trayectoria artística posterior de ambos escritores. Esta postura, por un lado, permite superar las lecturas que han estancado los aportes éticos, críticos y teóricos del modernismo y, por otro, promueve una comprensión de la narrativa fantástica a la luz de la experiencia que ambos escritores mantuvieron con la vida moderna y su contradictoria relación con los diversos mecanismos tecnológicos. Indudablemente, este trabajo no sólo transita a contramarcha de diversas posturas teóricas y de terrenos analíticos y críticos poco explorados, sino que sugiere también la apertura de un proyecto que contempla la correlación y los diálogos enriquecedores entre las distintas tradiciones literarias del Río de la Plata y del Caribe colombiano.

2.0 CAPITULO 1

2.1 LA ESCENA MODERNISTA HISPANOAMERICANA

Horacio Quiroga y José Félix Fuenmayor arribaron a la escena modernista latinoamericana en la última etapa de ésta, cuando comenzaban a surgir tanto la novela de la tierra como los movimientos de vanguardia. Tal vez sea por este motivo que ambos escritores han sido poco reconocidos como representantes de la estética modernista en América Latina. Por el contrario, los cuentos misioneros de Quiroga y los cuentos regionalistas de Fuenmayor, así como la novela *Cosme* de este último (1927), los han posicionado como grandes exponentes de las literaturas nacionales en cada una de sus regiones.

La escena modernista en el continente americano fue iniciada a fines del siglo XIX por José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y José Asunción Silva, los nombres precursores más representativos de una primera etapa que fue continuada y consolidada por Rubén Darío con *Azul* (1888) y *Prosas profanas y otros poemas* (1896). Han sido diversas las lecturas e interpretaciones que el trabajo modernista ha generado a lo largo de los años y muchas las críticas en torno al escapismo, preciosismo y excesivo elitismo del que supuestamente pecaban sus máximos representantes. Al respecto, han existido principalmente dos posiciones, muchas veces antagónicas. Una de ellas se ha concentrado en estudiar los aportes estéticos del modernismo, tales como su lenguaje, su forma y su simbología, descuidando así su trasfondo

teórico, crítico y ético. Esta línea de pensamiento ha señalado que el modernismo fue un producto de la masiva lectura de muchos escritores del período de poetas foráneos y muy especialmente de los simbolistas franceses. Tal ha sido el caso del rioplatense y el caribeño de quienes se ocupa esta tesis, a los que la tradición crítica literaria los ha reducido constante y casi exclusivamente a su lectura de simbolistas, decadentistas y parnasianos franceses como Flaubert, Mallarmé y Rimbaud, entre otros.⁴ En efecto, mucho se ha debatido sobre la originalidad de los versos modernistas a raíz de su constante exotismo y de sus referentes históricos muchas veces distantes de la realidad americana. Otra vertiente crítica ha puesto su acento en analizar los principios políticos y éticos de la poesía modernista, negando de plano el compromiso de sus máximos representantes con las problemáticas de la época. Para Ángel Rama, por ejemplo, los escritores modernistas le dieron la espalda a la política y a la sociedad para escribir una poesía y una prosa torremarfilista (González 5). Françoise Perus, por su parte, describe al modernismo como “el hedonismo agonizante en el que el orden feudal se defiende de los embates de las practicas capitalistas” (128) y entiende a su escritura como “la plasmación de la agonía del orden señorial” (128). Es claro que, para esta corriente crítica, el modernismo formó parte de una nueva experiencia histórica en América Latina que llegó con la modernidad. No obstante, esta corriente considera también que el poeta modernista evadió esta realidad y, en vez de hacerle frente, se escapó de ella y se inspiró en musas y en elementos de la cultura greco-latina para la creación de sus versos más nombrados.

⁴ Especialistas de la obra de Quiroga, como Ángel Flores, Emir Rodríguez Monegal y Juan Carlos Ghiano han expuesto la admiración y la constante imitación que el rioplatense hizo, en forma y estilo, de las obras de escritores como Edgar Allan Poe, Flaubert, Baudelaire, Maupassant, Chejov, Kipling, entre otros. Una característica similar ocurre con los críticos más importantes de la obra fuenmayoriana, como Albio Martínez, quien ha señalado como crucial y decisiva en su narrativa la influencia de Edgar Allan Poe.

Es así como estas fuerzas de interpretación opuestas han estancado la lectura misma del modernismo, cancelando la posibilidad de entrever sus motivos y su correspondencia con el momento histórico. Es por esto que el modernismo latinoamericano exige una relectura que permita teorizarlo a la luz de estas dos corrientes pero también yendo más allá. Esta aproximación admite no sólo la importancia de la renovación estética del modernismo, sino también el alcance ético de su poesía, que se caracteriza por exponer la visión del poeta sobre la urbe moderna y su postura ante la pérdida de la experiencia histórica y de la tradición. Cada escritor modernista llenó de contenido sus versos en franca contestación a lo que percibía a su alrededor. De esta forma, la vida moderna posibilitó el florecimiento de la poesía modernista; ésta es, al mismo tiempo, reflejo y acción sobre la modernidad, lugar donde el poeta se sumerge en la vida moderna, vive su *shock* y, precisamente como resultado de esta coyuntura, asume una postura crítica. Se ama lo moderno y, sin embargo, vivir esa experiencia se convierte en una eterna angustia.

Bajo esta perspectiva, escritores e intelectuales de fines del siglo XIX comenzaron a dar cuenta del origen de un vacío espiritual producido por rupturas y fricciones entre una cultura americana, con su naturaleza y su folklore propios, y una modernización europea caracterizada por el advenimiento industrial y el avance científico. El proyecto moderno imponía un nuevo orden de reproducción social y cultural, un nuevo ritmo de vida que se convertía, progresivamente, en una realidad para las urbes latinoamericanas de fin de siglo. Los poetas, al ser excluidos de este nuevo proyecto, viven un momento de pánico que va a ser rescatado por toda la tradición de escritores modernistas. Ésta es la crisis que padece el poeta ante su desplazamiento como figura importante dentro de la esfera del poder y a esa crisis se debe,

consecuentemente, su rechazo a la nueva cultura de masas. José Emilio Pacheco ha señalado al respecto que:

el movimiento moderno es en gran parte resultado de lo que llama Walter Benjamin la experiencia hostil, engeñadora de la época de la gran industria: el cosmos ordenado de Aristóteles se convierte en el ininteligible universo en expansión de Newton. A la lógica racionalista los románticos oponen lo subjetivo, lo demoníaco, el conflicto y el caos. Aspirar a recobrar la unidad mágica con el todo mediante un proceso que vuelva a fundirlos con la naturaleza, de la que el hombre ha dejado de ser parte y se ha vuelto explotador. (XXI)

La obra de los modernistas latinoamericanos, en un caso similar al que Benjamin teorizó a partir de la poesía de Baudelaire, responde a la crisis del artista producida por su desencuentro con la ciudad moderna. En efecto, el artista percibe, por su sensibilidad, que las grandes metrópolis han creado sujetos materialistas y mecanizados que, inconscientemente, actúan solamente conforme a la obtención de placeres y deseos inmediatos. Para Benjamin, por ejemplo, Baudelaire creó un tipo de poesía que intentaba apelar y construir puentes con los cuales acceder al sujeto y a su experiencia olvidada. Además, el pueblo y el lector que Baudelaire singulariza era, de acuerdo a Benjamin, más bien un “hombre-masa” que respondía a estímulos y no a experiencias, ya que la experiencia del pasado (la memoria) se había perdido en la modernidad. La masa humana se conformaba con los placeres materiales y momentáneos que ofrecía la gran ciudad, pero esa ciudad moderna era, al mismo tiempo, una amenaza. Tal percepción es clara en el poema de Baudelaire titulado “La destrucción”:

El demonio se agita a mi lado sin cesar;
flota a mi alrededor cual aire impalpable;
lo respiro, siento cómo quema mi pulmón
y lo llena de un deseo eterno y culpable. (219)

“El demonio”, cuya presencia es inevitable, funciona en el poema como una figura metonímica de la modernidad. La era moderna es comparada aquí con un elemento vital como “el aire”, el cual tiene una dualidad, ya que no sólo “quema” sino que también produce “un deseo eterno y culpable”. El hablante lírico está consciente de los efectos adversos de la época de la

gran industria cuando señala que “bajo especiales pretextos hipócritas acostumbra mi gusto a nefandos placeres”. Para la voz poética, entonces, esa modernidad ha irrumpido en los antiguos valores de la sociedad. Esta circunstancia es clara cuando expresa que “así me conduce, lejos de la mirada de Dios, jadeante y destrozado de fatiga, al centro de las llanuras del hastío, profundas y desiertas”. La voz lírica advierte que se ha dado una transformación y que está ante una crisis que puede ver, pues reconoce que está viviendo tiempos acelerados que la alejan de las costumbres de antaño. En otras palabras, a través de su poesía Baudelaire trata de rescatar lo que permanecía oculto, es decir las experiencias que la ciudad obliga a olvidar. Al perderse esta experiencia, se crea un vacío espiritual: de ahí que el poeta esté en un constante intento por recobrarla.

Entre la primera generación de modernistas, fue tal vez Martí quien más claramente asumió una postura ética ante el conflictivo momento. Desde que publicó su *Ismaelillo* (1882), el poeta proclamó su “primera toma de conciencia del mundo moderno” (Jiménez, “Antología crítica” 12). Sus escritos en prosa y hasta su novela *Lucía Jerez (Amistad funesta)* 1885) exponen una visión claramente americana en constante tensión con el proyecto modernizador europeo, así como también exteriorizan su gran preocupación por las incipientes hegemonías que pretendían colonizar nuevamente a América. En respuesta, el poeta promulgó formas de producir cultura a partir de un discurso americanista que promovía la aparición de una nueva América. Martí expresó, antes que nadie, la crisis en la que desde ese entonces se encontraban las naciones americanas y que posteriormente se materializaría de forma aún más efectiva en el contexto histórico en el que Fuenmayor y Quiroga comenzaron a escribir y publicar sus obras.

En su extenso estudio sobre Martí publicado como parte de *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, Julio Ramos señaló lo problemática que resultó para el escritor

cubano la modernización (144). En su análisis sobre “En Coney Island se vacía en Nueva York” (1883), por ejemplo, Ramos indica que Martí insistió “en el desmembramiento de la comunidad tradicional. La masa [...] opera ahí como anti-comunidad tradicional. Y cuando Martí busca enfocar, particularizar la imagen de la masa, acude al tópico de la familia rota” (233). En efecto, los versos martianos muestran el desgaste paulatino de las dinámicas interpersonales; éstas se vuelven mecánicas y se fundamentan en el interés y en los beneficios que puedan generar para el ascenso social o económico.

Un ejemplo de este “desmembramiento de la comunidad tradicional” se encuentra en el poema “Amor de ciudad grande” de *Versos libres*. En este poema, percibimos la respuesta del poeta ante el momento angustioso que, a primera vista y dado que está publicada bajo este título, podría tratarse de un himno celebratorio a esta ciudad. Por el contrario, el hablante lírico le teme al núcleo urbano, del mismo modo que la voz lírica del poema “La destrucción” de Baudelaire, que no sólo contempla lo que allí sucede sino que también vive su agónica experiencia. En este poema martiano, la voz poética tiene miedo de la ciudad porque todo en ese lugar pasa tan rápidamente, la vida es tan efímera, que “hasta muere la flor el día en que nace”. En consecuencia, el hombre padece un vacío, ya que ha sido desgarrado de su ambiente cotidiano y arrojado hacia uno mecánico. Gradualmente, este poema se va presentando como una reflexión sobre el aceleramiento del mundo y la imposibilidad de que se establezcan relaciones humanas y afectos duraderos; por el contrario, éstos mueren en tiempos veloces. La misma voz lo deja entrever cuando señala que “así el amor sin pompa ni misterio, muere, apenas nacido, de saciado”.

La metáfora de “la luz corre cual voz” representa el apresuramiento de los tiempos modernos. En este contexto, el ser humano está sometido a la masa industrial, donde sólo los

cuerpos desechables son los que habitan el mundo capitalista: “no son los cuerpos ya sino desechos”. Desde el inicio del poema, se percibe el desorden y al sujeto luchando contra la nada, “el hombre, como alado, el aire hiende”. La voz poética reconoce la pérdida de la vida no urbana, la proximidad con lo natural y la tranquilidad:

el grato susto de caminar deprisa en derechura
del hogar de la amada y a sus puertas,
como un niño feliz, romper en llanto.
Y aquel mirar de nuestro amor al fuego.
Irse tiñendo de color las rosas.

La remembranza de una vida anterior, en la que los antiguos valores estaban presentes, es, en la época moderna (la vivida por Martí), nada más que un conjunto de “patrañas”, pues ya nadie “tiene tiempo de ser hidalgo”. El poeta se estaba anticipando a los grandes vacíos espirituales de la época modernista que culminaron en la experimentación fantástica, gesto que permitió la entrada de una particular modalidad vanguardista. En este mundo, los seres humanos viven sujetos y encarcelados bajo premisas racionales, como “jaula de palomas muertas y ávidos cazadores”. La figura de las “palomas muertas” simboliza la muerte de la tradición y las costumbres de la vida americana, violentadas por “ávidos cazadores” en tiempos modernos. Martí muestra una radiografía de las múltiples fracturas que han sufrido la sociedad y sus habitantes, los cuales son ahora cuerpos desechables que, al no acoplarse al ritmo del progreso y de la economía capitalista, se vuelven inservibles, como las copas en la ciudad: “toda está llena de copas por vaciar o huecas”; copas que, una vez usadas, se desechan.

El hablante lírico está espantado de esta ciudad moderna que ha arrasado como un huracán y vive la experiencia agónica desde su centro, donde los hombres que la habitan están incompletos por una suerte de maduración acelerada:

y las almas no son como en el árbol
fruta rica en cuya blanda piel la almíbar dulce
en su sazón de madurez rebosa,

sino fruta de plaza que a brutales golpes
el rudo labrador madura.

Aquí la experiencia de la vida es efímera: “la edad es ésta de los labios secos / de las noches sin sueño / de la vida estrujada en agraz”. Qué le queda al hombre, entonces, sino vivir esta vida donde hay carencia de agua y donde su cuerpo sólo emana vinagre. En esta complejidad, el espíritu se esconde, mientras que los “ávidos cazadores” absorben la vida junto con sus antiguos y ya obsoletos valores. En estos versos, Martí no sólo es capaz de ver los problemas y peligros que surgen con la modernidad sino que también se los comunica a su lector inconsciente. Por ejemplo, en el poema se dice que el vino que ofrece la ciudad moderna puede estar envenenado y que todo lo que esta metrópoli representa puede ser irreal y dañino para el hombre. Queda claro, de esta forma, que la voz lírica vive la experiencia del *shock* para luego, sin embargo, salirse de ella. Este movimiento le permite reencontrarse con las masas, con el origen del espíritu y con lo instintivamente americano.

La ciudad que Martí describe es una que espanta y que da miedo, por lo que el poeta busca el regreso al viñedo original, a la tradición y la cultura americana, para rescatar la vida tal y como ésta era antes del aceleramiento industrial. Por lo tanto, la voz lírica interpela a quienes no están conscientes de lo significativo de esta profunda ruptura: “tomad ustedes catadores ruines...”. Las masas toman del vino de la ciudad, en otras palabras, y se adecúan a ella de forma acrítica. De ahí el espanto que siente la voz lírica: tiene miedo de esta experiencia de ciudad. En medio de esta sociedad carente de valores, el poeta demuestra su ética, lo que constituye una constatación de que escribe desde un estado de pánico.

En su “Prólogo al poema del Niágara” (poema escrito por el escritor venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde), Martí hace lo siguiente, en palabras de Jiménez:

que esta pieza [...] se erija en una verdadera diagnosis existencial, cultural y artística de la época que entonces se abría, y que aun nos alcanza en sus fondos

espirituales últimos. Una época signada por la oquedad axiológica, y por el acuciante sentimiento del vacío y la finitud [...] y por su lógica secuela poética y emocional: la angustia. (*Antología crítica* 13)

Martí se da cuenta de que se viven “ruines tiempos” y de que “...la naturaleza humana no ha de cambiar de cómo es, y con sacar el oro afuera, no se hace sino quedarse sin oro adentro”. De acuerdo a Aníbal Gonzalez, el poeta cubano “offers a vivid (rather rhapsodic) synthesis of the changes wrought in Spanish American literature and culture by the arrival of modernity” (73). Un ejemplo de esto es que los “tiempos” son “ruines” para el artista, excluido de la ciudad moderna. Así lo señaló también Martí al describir de manera agónica la labor del poeta en tiempos modernos: “para estos sentidores exaltados reveladores y veedores, hijos de la paz, y padres de ella, para estos creyentes fogosos, hambrientos de ternura, devoradores de amor, mal hechos a los pies y los terruños, henchidos de recuerdos de nubes y alas rotas, pobres poetas” (60). Para Martí, como todo en la ciudad moderna es tan efímero y desechable, “no hay obra permanente, porque las obras de los tiempos de reenquiciamiento y remolde son por esencia mudables e inquietas; no hay caminos constantes” (62). Es una etapa de consolidación del mercado y de adelanto científico e industrial, en la que prima la rapidez y se pierden las particularidades: “los pensamientos no bien germinan, ya están cargados de flores y de frutos [...] los ferrocarriles echan abajo la selva; los diarios la selva humana [...] todo es expansión, comunicación, florecencia, contagio, esparcimiento” (64). Por la misma velocidad y por el mismo ajetreo de la vida moderna es que Martí destaca que “con un problema nos levantamos; nos acostamos ya con otro problema”.

Visiblemente, la labor del poeta en tiempos modernos es, como apunta Aníbal González, un proceso agónico. En el ensayo martiano hay conciencia de un “antes”, de un pasado donde la obra del escritor podía suspenderse y ramificarse en el tiempo y en el que “las ideas se erguían en silencio en la mente como recias torres, por lo que cuando surgían, se les veía de lejos: hoy salen

en tropel de los labios [...] se quiebran, se radifican, se evaporan, se malogran” (65). Lo cierto es que, en tiempos modernos, “writers must discard old habits [...] and must become accustomed instead to working in a more mundane ambience, suffering the continuous and often rending friction of everyday life, and facing an ever-increasing mass of unrefined information” (González 75). Esta es la posición asumida por el escritor modernista en un permanente estar y no estar, en un permanente ser y no ser parte de este nuevo proyecto de vida, dinámica que le permite postular críticamente los peligros del progreso moderno para la sociedad. En ese ir y venir constante, Martí postula que tiene “lastimados los pies y los ojos de ver y andar por ruinas que aún humean” (65). Su metáfora da la idea de una herida abierta producto de este contacto violento, lo cual, por otro lado, es un tópico que se repetirá, por ejemplo, en el cuento modernista de Quiroga titulado “Fantasía nerviosa”. Pese a esta coyuntura, Martí le hace frente a la modernidad con un tono esperanzador, a partir de la búsqueda de la unidad armónica, la cual encara y asume mirando siempre a la naturaleza americana, porque en ella “la batalla está en los talleres; la gloria en la paz; el templo, en toda la tierra; el poema en la naturaleza” (65). Es ella pues “el único asunto legítimo de la poesía moderna” (66).

Un discurso similar, apoyado en la idea de una unidad nacional y en la formación de una identidad intrínseca americana, se plantea en “Nuestra América” (1891). Este ensayo martiano termina siendo un esquema político que no sólo previene sobre los peligros imperialistas sino que, además, promueve un modelo de gobierno exclusivamente americano. Tal proyecto podría llevarse a cabo a partir del conocimiento cultural de cada una de las naciones pertenecientes a la América hispana. Para Martí, aprender de las diversas costumbres y tradiciones americanas permitiría la unión necesaria para vivir en la modernidad, poder combatir su embestida y, por sobre todo, responder soberanamente a las constantes amenazas imperiales. Su propuesta de

cómo llevar adelante un buen gobierno fue descolonizadora, ya que se propuso frenar el determinismo colonial que había mantenido a la región en los límites de la marginalidad.

La propuesta de construir un gobierno que apelara a los intereses de toda la región, de hecho, lo llevó a proponer en “Nuestra América” que “los pueblos que no se conocen han de darse prisa para conocerse, como quienes van a pelear juntos [...] como hermanos celosos que quieren los dos la misma tierra [...] han de encajar, de modo que sean una, las dos manos”. Esta propuesta del poeta respondía a los temores de una América en constante amenaza pero también, y sobre todo, a la angustia causada por el estado de cosas en una América que lucía fragmentada. Por eso, Martí da una mirada a la naturaleza, la tierra misma, desde donde nace el sentido común de las naciones. Esta última idea se hace más clara cuando, en el ensayo, declara que “de la marcha unida [...] hemos de andar en cuadro apretado, como la plata de los Andes”. Martí llama al sentimiento patriótico y dice que, por lo tanto, la tierra propia debería ser defendida y no deberían los hombres avergonzarse de ella. Su retorno a la naturaleza americana es importante, además, porque en ella se van a encontrar los elementos con los cuales poder gobernarse:

el buen gobernante en América no es el que sabe cómo se gobierna el alemán o el francés, sino el que sabe con qué elementos está hecho su país, y cómo puede ir guiándolos [...] para llegar por métodos e instituciones nacidas del país mismo [...] donde cada hombre se conoce y ejerce, y disfrutan todos de la abundancia que la Naturaleza puso para todos en el pueblo que fecundan con su trabajo y defienden con sus vidas. (10)

Para lograr esa unidad de las naciones americanas hay que integrar a “las masas mudas de indios”, al “negro” y “al campesino” dentro del proyecto político nacional. En el ensayo, Martí trata de poner en diálogo entes que se encuentran en constante tensión, como por ejemplo “el hombre natural”⁵ frente al criollo exótico. Este diálogo se puede dar si se entiende que el hombre

⁵ Concepto planteado por Martí en sus Diarios y que se fundamenta en la relación del sujeto con lo cotidiano, con la naturaleza y que se identifica con las clases populares. Para la crítica María Fernanda Pampín, en los Diarios de Martí “el hombre natural posee una suma de saberes que operan simultáneamente: el de la naturaleza, que se obtiene

natural “es bueno, y acata y premia la inteligencia superior”. Martí no rechaza de manera absoluta la introducción de la modernidad en tanto no se abuse de la “sumisión” americana; busca, por el contrario, que las ideas y los modelos incorporados en las repúblicas se relacionen con los intereses americanos. Al respecto, el crítico Adalberto Santana explica en “A 100 años de ‘Nuestra América’” (1993) que el escritor cubano incitaba a “conjuguar de manera prudente y acertada lo aprendido, con las necesidades y aspiraciones de nuestros compatriotas y no imponer proyectos económicos-políticos a espaldas de las mayorías” (77). De ahí la cita célebre de “Nuestra América”: “Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas”. Martí optó, de esta manera, por la inclusión de América dentro del mundo moderno sin que eso implicara una supresión de los rasgos autóctonos del continente. Por el contrario, lo instintivamente americano debía ser su “tronco”, su eje principal. Mientras, la modernidad debía llevar consigo particularidades americanas.

Si bien es cierto que Martí fue quien más claramente adoptó una postura ética, cada fundador del modernismo dio su visión del mundo moderno, su exclusión y su rechazo de la vida urbana. Escritores como del Casal, Silva y Nájera, más que escapistas y esteticistas, son unos sentidores –para tomar el adjetivo martiano– de esta realidad. Tal como lo ha señalado Octavio Paz, el esteticismo de esta generación literaria no es producto de una indiferencia moral, sino que sus representantes buscaban ser modernos dentro de un espacio que les había quitado esa posibilidad. Su modernismo parte, entonces, de un exilio, se es exiliado en la escritura y en la historia. Es precisamente ese sentido de exclusión el que hace que su poesía mire hacia afuera, por lo que toman prestadas y mezclan distintas tradiciones literarias e históricas. Al estar su mirada dirigida a un afuera, los poetas cruzan y transforman, mas no imitan. Nájera, por ejemplo,

por el contacto por la tierra, y el de la sociedad, asociado con la organización de la comunidad y la constitución de la nación que ya prefiguraba Martí en *Nuestra América*” (110).

aunque no comparte los valores que sí vemos en otros modernistas, fue el iniciador de un principio de libertad estética al descomponer el verso calculado y al desordenar la forma del arte. Esta era su manera de ver al mundo, desde la confusión creada en los tiempos modernos. Para Nájera, el artista no debía restringirse a escribir sobre determinados asuntos, sino que debía hacerlo de acuerdo a sus motivaciones personales. Esto le permitió su cruzamiento literario y el sincretismo que caracterizó a la estética modernista. En su trabajo “El cruzamiento de la literatura”, de 1894, Nájera legitima la importación y la adaptación de distintas tradiciones literarias e históricas: “mientras más prosa y poesía alemana, francesa, inglesa, italiana, rusa, norte y sudamericana, etc., importe la literatura española, más producirá y de más ricos y más cuantiosos productos será su exportación” (289). Siguiendo esa misma premisa, Nájera dio a conocer sus relatos en diversas publicaciones periodísticas y luego los agrupó en su volumen *Cuentos frágiles* (1883). Para José Olivio Jiménez, por ejemplo, en las crónicas de Nájera:

está ya, y plena, esa sutil aleación de precisión parnasista y sugerencias simbolistas, de figuraciones impresionistas y visiones expresionistas –aleación que fue, mínimamente en el nivel de estilo, el signo más distintivo del sincrético lenguaje de la época. (*Antología crítica* 15)

En el caso de la obra de Silva y de del Casal, aunque no se presenta una movilización política al estilo martiano, sí hay un registro poético de la experiencia del *shock* moderno. Sus versos modernistas movilizan la memoria al dejar una huella en la que queda expresada su crítica y su angustia ante la vida burguesa. Su obra, más allá de ser escapista, es una que denuncia la marginalidad del poeta en los tiempos modernos. Del Casal, por ejemplo, es casi una figura subalterna cuya escritura se produce desde los márgenes de la urbe moderna. En el caso de Silva, no sólo existe una angustia y un pesimismo extremo, sino que (tal y como lo indica Aníbal

González en *A companion to Spanish American Modernismo* [2007]) se despliega mucho humor satírico y sarcasmo para lograr representar la desarmonía del mundo moderno.⁶

Esto pasa, por ejemplo, en su poema “El mal del siglo” (1908),⁷ en el que Silva parodia, desde el lenguaje médico, el mal que afecta a las sociedades americanas. El poema consiste en una conversación que sostiene un doctor con su paciente y durante la que este último describe los síntomas que padece. No obstante, esta conversación deviene en una sátira en la cual, a través del discurso médico, se puede criticar los efectos nocivos de la modernidad: “un cansancio de todo, un absoluto / desprecio por lo humano... un incesante / renegar de lo vil de la existencia”. El doctor, ante la imposibilidad de diagnosticar y recetar una medicina que pueda curar a su paciente, le dice, casi jocosamente, que “eso es cuestión de régimen: camine / de mañanita; duerma largo, báñese / beba bien; coma bien; cuídese mucho / lo que usted tiene es hambre...” La respuesta indiferente de este médico perturba, porque en el poema no se da, finalmente, una cura o una solución para el paciente. Por el contrario, aquí se señala lo que produce la vida moderna: una expropiación del sujeto y una automatización de lo humano. Este es apenas un pequeño ejemplo que ilustra que, más allá del programa político de Martí, los fundadores modernistas adoptaron una actitud crítica frente al momento histórico en el que se encontraban. Los temas presentados en esta primera generación, tales como la crisis de las categorías tradicionales de las sociedades americanas de fines de siglo XIX y el desplazamiento del intelectual letrado como una figura cercana al poder, son fundamentales para trazar el posterior surgimiento de la narrativa fantástica, de la cual tanto Quiroga como Fuenmayor son precursores.

⁶ En palabras de González, Silva “responds [...] with satirical humor, sarcasm, and an openly nihilistic attitude. In a prosaic language [...] Silva mocks *Fin-de-siècle* attitudes and beliefs...” (118).

⁷ Publicado póstumamente en una colección de quince poemas, titulada *Gotas amargas*, en 1908.

En estos dos últimos escritores, sin embargo, esta crisis producida por la puesta en marcha del proyecto moderno trae consigo una particularidad inherente al individuo de la época: una fascinación por los distintos artefactos tecnológicos y culturales que ambos autores, en sus afanes de explorar las novedades técnicas de sus tiempos, incorporaron a sus estéticas y a sus vidas. Pese a la distancia geográfica que existía entre ellos y a la falta de toda correspondencia explícita, ambos compartían una pasión por las máquinas, la fotografía, el cine y los avances científicos. Estos gustos y hábitos similares señalan la formación de un nuevo imaginario social y cultural, que en el caso de Quiroga y Fuenmayor, fue significativo para la creación de lo fantástico.

2.2 MODERNISMO Y LA RUTA HACIA LO FANTASTICO

Cuando Quiroga y Fuenmayor comenzaron a escribir sus primeros versos modernistas, ya el movimiento parecía desgastado después de su depuración finísima del lenguaje. Muchos escritores se habían volcado hacia la ironía máxima, gesto que significó una crítica al mismo arte modernista y a su constante preocupación estilística. Esta reacción permitía vislumbrar el fin de una estética y el comienzo de nuevas corrientes literarias lideradas por las vanguardias. Tanto Quiroga como Fuenmayor aparecen como casi invisibles en el marco modernista de sus respectivas regiones. De hecho, sus obras son frecuentemente mencionadas más bien como bisagras que permitieron la apertura al telurismo y la preocupación por aspectos regionales.

En el ámbito rioplatense, Quiroga forjó una gran relación con escritores modernistas como Leopoldo Lugones, su maestro, con quien visitó por primera vez, en calidad de fotógrafo, el desierto de Misiones, lugar del que nunca más se pudo deslindar afectiva y literariamente.

Quiroga, sin embargo, no sólo superó a su maestro, como lo señala Beatriz Sarlo, sino que también se adelantó y anunció en su obra un tipo de cultura que logró materializarse recién años después (*Imaginación técnica* 10) y que estaba plagada por los avances tecnológicos, por la implantación de las máquinas y por las hipótesis científicas que impactaron a las sociedades de mediados de siglo XX.

No se equivocó Gabriela Mora, en su estudio sobre el cuento modernista, al calificar los primeros cuentos de Quiroga como “una modalidad escritural ya diferente” (*Cuento modernista* 8). Sin embargo, sí se equivocó al excluirllos, por completo y precisamente por esta particularidad, de su análisis. Temas recurrentes como la locura, la muerte, los finales abruptos y la exploración fantástica hicieron que Quiroga fuera distanciado del grupo de modernistas, y el estudio de Mora es sólo un ejemplo de esto. No obstante, este mismo distanciamiento posicionaba ya a Quiroga como una figura emergente en las letras del continente. Su narrativa no sólo escenificaba sociedades cosmopolitas y campesinos que trataban de construir una relación armónica con las máquinas, sino que también se apoyaba en la fotografía y en el cine con fines temáticos y estilísticos. Esta característica de la narrativa quiroguiana denota, por un lado, el impacto del proyecto modernizador en la vida rioplatense y, por otro, la formación de un nuevo tipo de lector, uno que compaginaba su lectura activa de textos literarios con la inclinación por nuevos saberes. Quiroga fue, en efecto, uno de los primeros letrados en cautivarse por diversos mecanismos de carácter moderno, conducta que alteró radicalmente tanto su vida como su obra.

En el ámbito colombiano, las letras nacionales estaban, en las primeras décadas del siglo XX, aún contagiadas por un romanticismo tardío y por una tradición modernista liderada por Guillermo Valencia y José Asunción Silva. La literatura se encontraba dividida en dos grupos

notoriamente diferenciados en forma y estilo.⁸ Por un lado, la intelectualidad de la zona andina del país estaba representada por “Los nuevos”. Por otro, en el Caribe colombiano, el Grupo de Barranquilla, mejor conocido como *La cueva* literaria, apareció como un importante centro cultural desde donde se produjo la modernización literaria del país. Al respecto, Ángel Rama señaló que, en el caso colombiano, a diferencia de las demás repúblicas latinoamericanas, se produjo un proceso inverso de modernización, al ser la periferia el principal puerto de entrada de la modernidad (“Literature and culture”138).

Las pugnas entre estos grupos fueron altamente conocidas en el entorno periodístico e intelectual del país, sector desde el cual muchos escritores dieron a conocer sus impresiones sobre el contexto político, social y cultural de la época. Las publicaciones en la prensa barranquillera tenían una mirada de la narrativa colombiana según la cual, por ese entonces, ésta se manejaba de una forma que los integrantes del grupo consideraban obsoleta. Los miembros de *La cueva* traían e incorporaban ideas renovadoras que chocaban con las técnicas empleadas por los escritores del interior del país, y muy especialmente por los cuentistas de la región andina de Caldas, quienes seguían produciendo cuentos influenciados por el costumbrismo rural. Los integrantes del Grupo de Barranquilla, por el contrario, manejaban la idea de “cuento nuevo” o “cuento moderno”. Para el crítico Jacques Gillard, por ejemplo, los escritores caribeños, “basados en autores como Kafka, Faulkner, Katherine Mansfield, Truman Capote y el mismo Hemingway, veían el cuento no como un cuadro de costumbres cargado de descripciones y circunstancias, sino orientado hacia lo urbano, lo introspectivo y lo fantástico” (*Grupo de*

⁸ Para los intelectuales del Caribe, el grupo “Los nuevos” representaba una aristocracia literaria al continuar con un lenguaje retórico y con unas costumbres ancladas en el siglo XIX, que se distanciaban de la realidad nacional. El Grupo de Barranquilla se concebía renovador y refrescante en su lenguaje, en sus temas y sus preocupaciones. Sus máximos representantes, entre ellos Fuenmayor, el maestro Obregón y Ramón Vinyes, incorporaron y discutieron aspectos de la literatura y la cultura mundial, por lo cual estaban a la cabecera del proceso de la modernización literaria en el país.

Barranquilla y renovación del cuento 24). Pese a esto, los escritores del Grupo de Barranquilla fueron constantemente tildados de provinciales por parte del núcleo urbano capitalino, que menospreciaba el lugar periférico desde el cual los caribeños enunciaban. A propósito de estas pugnas, García Márquez escribió una columna publicada en el periódico barranquillero *El Herald* del 27 de abril de 1950:

hace algunos días... un inteligente amigo me advertía que mi posición con respecto a algunas congregaciones literarias de Bogotá era típicamente provinciana. Sin embargo, mi reconocida y provinciana modestia me alcanza, creo, hasta para afirmar que en este aspecto los verdaderamente universales son quienes piensan de acuerdo con este periodista sobre el exclusivismo parroquial de los portaestandartes capitalinos. El provincialismo literario en Colombia empieza a dos mil quinientos metros sobre el nivel del mar. (Gilard, “El grupo de Barranquilla” 910)

Fuenmayor lideró el proceso de renovación literaria al ser uno de los fundadores del primer Grupo de Barranquilla y al publicar, activamente, poemas, cuentos y ensayos en los periódicos y revistas más importantes del período y con mayor difusión a nivel local y nacional.⁹ Como escritor y periodista, forjó una tradición literaria que cambió el rumbo de las letras nacionales, además de que incorporó y anticipó, aun sin saberlo, particularidades de una cultura que estaba en vías de consolidación.

Pese a que la recepción que tanto Fuenmayor como Quiroga tuvieron ante la crítica literaria de las dos primeras décadas del siglo XX no fue del todo celebratoria,¹⁰ es interesante notar cómo desde sus tempranos ejercicios con los versos y la prosa modernistas se puede rastrear su postura crítica frente a la coyuntura social y cultural de cada una de sus sociedades.

⁹ Fuenmayor llegó a publicar en el periódico *El Liberal* (1895) y en *Rigoletto* (1903), de los cuales hablaremos más adelante, así como también en el diario *El comercio* (1922), la revista cultural *Voces* (1917-1920), la revista *Repórter*, donde dio a conocer sus poemas en junio de 1903, entre otros.

¹⁰ Aspecto del que se hablará más adelante.

Con la entrada del nuevo siglo, los deseos de modernidad, inflamados por el proyecto liberal,¹¹ comenzaron a concretarse en los focos urbanos más importantes del subcontinente. En ese proceso, nuevos sistemas de producción empezaron a imponerse, contrastando con las costumbres que prevalecían en sectores tradicionales como la vieja oligarquía ligada a la tierra, al trabajo feudal y a las plantaciones.

Tanto Quiroga como Fuenmayor pertenecieron a esta esfera de la sociedad, aún privilegiada por una tradición familiar afiliada al ámbito político y militar.¹² A su vez, como todo intelectual liberal de la época, ambos viajaron a los grandes centros metropolitanos del momento. Quiroga, por ejemplo, emprendió su viaje a París en 1900. Los escritores veían en esta ciudad un centro cultural importante y era, por ende, una parada necesaria para todo letrado deseoso de conocer más de cerca las bibliotecas y la alta cultura. No obstante, el motivo principal del viaje del autor uruguayo era realmente una competencia de ciclismo que se llevaba a cabo en Francia. Quiroga profesaba un gran entusiasmo por este deporte: “¡porque el gran atractivo de la bicicleta consiste en transportarse, llevarse uno mismo, devorar distancias, asombrar al cronógrafo, y exclamar al fin de la carrera: mis fuerzas me han traído!” (*Diario de viaje a París* 5). Esa afición

¹¹ Durante el siglo XIX, intelectuales, vinculados a la política, como Domingo Faustino Sarmiento, Bartolomé Mitre, Simón Bolívar, Andrés Bello y Porfirio Díaz, formularon sus propuestas de cómo modernizar a las incipientes naciones, a partir de ensayos, crónicas, cuentos y poemas. Las premisas fundamentales del proyecto liberal civilizador que gobernantes como Sarmiento en Argentina o Porfirio Díaz en México cimentaron en sus respectivas repúblicas, fueron la del progreso y la modernización de América. Para construir metrópolis modernas era necesario imitar los modelos europeos y norteamericanos, proponiendo el avance económico y técnico a partir de la exportación y la implantación en América de compañías extranjeras para la explotación de recursos. Esta influencia extranjera en el continente originó, para especialistas como Charles Chasteen, la implementación de un nuevo sistema colonial imperial en América o, como él mismo lo llamó, un “neocolonialismo” (*Born in blood and fire* 179) en tanto potencias extranjeras se apoderaron de los recursos naturales del continente americano para sus propios bienes, mientras que el campesinado y los no terratenientes sufrieron la consecuencia negativa de una modernidad desigual.

¹² Recordemos que el padre de Quiroga se había trasladado desde Argentina hacia Salto, Uruguay, para desempeñarse como Vice-Cónsul, labor que ejerció durante 18 años antes de morir de manera accidental por una bala perdida de su escopeta. Mientras que el abuelo de Fuenmayor fue un militar venezolano que perteneció a los altos mandos del ejército y que, posteriormente, se trasladó a Colombia para continuar con esta tarea, lugar donde cimentó de manera definitiva sus raíces familiares.

fue suscitada por lo que, gradualmente, llegaba a Uruguay desde Europa. En fragmentos de su *Diario de viaje*, Quiroga le confiesa a su amigo Julio E Payró el verdadero motivo de su expedición, “Créame, Payró, yo fui a París sólo por la bicicleta” (6). Fuenmayor, por su parte, alistó su travesía hacia los Estados Unidos durante la primera década del siglo XX. En este lugar experimentó de primera mano el despliegue y el impulso de una sociedad moderna.

Estos viajes fueron significativos para la vida y obra de estos escritores. Quiroga regresa a su país natal, Uruguay, decepcionado de su experiencia parisina. Sus grandes amigos José M. Delgado y Alberto Brignole, quienes también son sus biógrafos más importantes, comentan en *Diario de viaje* que:

Conoció el hambre y cosas peores, como el tener que pedir a compatriotas duros sumas de mendicante, un franco o dos, apenas lo suficiente para comprar un pan y un pedazo de queso. Tuvo que vivir a los saltos en buhardillas. Desterrado de las barberías, el óvalo de su rostro se vio asaltado por barbas, que crecían como malezas alrededor de las ruinas en las tierras tropicales. Fue, en verdad, un áspero aprendizaje del infortunio y la miseria. (4)

En París se dio el inicio de una crisis generada por la experiencia de la sociedad urbana, por las grandes masas agolpadas en las calles, indiferentes ante el contacto humano, que formaban una gran multitud materialista. Este sentimiento se hizo más agudo durante su estadía en Uruguay y se incrementó de manera aun más explícita en Buenos Aires, lugar que vivió, casi al mismo tiempo que las capitales europeas, el auge tecnológico de la modernidad. Es sugestivo entonces que, ya desde París, Quiroga experimentara la enajenación ocasionada por la ciudad moderna y su sistema burgués. Una continuación de este desencanto se dio a su regreso a Uruguay y luego en Buenos Aires. Esta circunstancia quedó advertida en su relato “Los perseguidos”, como lo explicaré más adelante en este capítulo.

La crisis experimentada por Quiroga fue similar a la de Fuenmayor, quien observó desde Nueva York la creciente expansión imperial y la amenaza que Estados Unidos significaba para las naciones latinoamericanas. Sin embargo, tal como lo propuso Julio Ramos:

no sólo en Nueva York o Londres, o en la misma París (de Baudelaire) la ciudad condensaba la problemática de “lo irrepresentable”, la “desarticulación”, la “turbulencia”, la crisis de las categorías tradicionales de representación. También en muchas zonas de América latina el proceso de urbanización finisecular fue bastante radical y decisivo. (*Desencuentros de la modernidad* 159)

Esto tenía todavía más validez en las regiones en las que vivían estos escritores, es decir en las ciudades rioplatenses y en Barranquilla, las cuales, en calidad de puertos, sirvieron como punto de entrada de la modernización. La experiencia inicial y simultánea que ambos autores tuvieron con la ciudad moderna, ya sea con Nueva York o con París, fue representativa para el origen de una crisis que se fortaleció a su regreso a sus respectivos países. En 1909, Fuenmayor retornó a Barranquilla y encontró una ciudad transformada. Quiroga, a su vez, regresó a Montevideo, lugar que había empezado también a urbanizarse aceleradamente. Es allí cuando funda el “Consistorio del Gay Saber” (una pequeña elite literaria creada para llevar a cabo tertulias intelectuales), acto que le sirvió para distanciarse de la plebe que se agolpaba en las calles. El destino, empero, lo llevó posteriormente hasta Buenos Aires, donde soportó experiencias similares a las de su vida parisina. Durante ese período, ambos escritores dieron a conocer sus impresiones de la realidad local en poemas y cuentos modernistas que recopilan su visión crítica, su temor y su angustia frente a lo irreparable. Esta crisis expuesta se desbordó después en su narrativa fantástica, también apoyada, paradójicamente, por los avances científicos y tecnológicos que la misma sociedad moderna les proporcionaba. Como explicaré en breve, tanto el relato de Quiroga como los poemas de Fuenmayor son miradas casi agónicas a la vida urbana de sus respectivas sociedades.

La región caribeña y la rioplatense fueron protagonistas del inicio de una nueva era en el subcontinente latinoamericano. Esta nueva era se caracterizó por el auge industrial y la inclusión de individuos extranjeros dentro del proyecto nacional. A su vez, los nuevos ciudadanos preservaron sus culturas y sus costumbres propias. Acostumbradas a una vida tranquila y todavía rural, estas dos zonas comenzaron a urbanizarse rápidamente. Se pusieron en marcha construcciones de calles y de vías para ferrocarriles que facilitaron el transporte y la comunicación entre ciudades, lo que por su parte transformó definitivamente el antiguo paisaje rural. Simultáneamente, fueron introducidos coches y otros medios de transporte, artefactos tecnológicos para la comunicación interpersonal como el teléfono y el telégrafo, nuevas formas de vestir, nuevos gustos artísticos y estéticos, etc. Se produjo en ese momento, entonces, una línea divisoria radical entre un antes añorado y un presente arrollador.

Estas circunstancias generaron temor y angustia en una sociedad tradicional intimidada por nuevas conductas, así como, también, por nuevos mecanismos que le resultaban ajenos a los pobladores de aquellas localidades. Este conflictivo momento fue fundamental para los cuentos que Fuenmayor publicó en su colección *La muerte en la calle* (1967).¹³ En ellos, es clara la representación de una sociedad burguesa que ha extendido sus horizontes y ha trastocado el espacio rural. Este contacto entre el campo y la ciudad transformó, a su vez, las relaciones interpersonales y trasmutó la propia visión que el campesino tenía de su universo. Con este cambio, la presencia del agricultor dentro del espacio citadino se convirtió en una presencia conflictiva, en tanto que no logró encajar con las formas de vida urbana ni con sus costumbres ni con sus modos de expresión.

¹³ Un análisis exhaustivo de esta obra se llevará a cabo en el capítulo tres de esta tesis.

Simultáneamente, este nuevo tiempo histórico desplazó al intelectual letrado de su protagonismo en la esfera del poder; éste se convierte, como sugiere Julio Ramos, en “una figura marginal y subalterna” (*Desencuentros de la modernidad* 103). Por lo tanto, en medio de esta transición, el intelectual debió insertarse en este nuevo proyecto como un asalariado más desde su labor periodística.¹⁴ Fue éste el caso de Quiroga y de Fuenmayor, quienes ya desde comienzos del siglo XX se desempeñaron como escritores de los periódicos y las revistas más influyentes de la época.¹⁵ Este vuelco hacia el ámbito de la prensa indica ya de por sí que ambos escritores tuvieron que “rendirse” al mundo del mercado. Tal y como lo hicieron previamente otros modernistas como José Martí, Rubén Darío o Manuel Gutiérrez Nájera, tanto Quiroga como Fuenmayor encontraron en el periodismo un espacio propicio para criticar y opinar sobre la nueva sociedad, ya fuera por su materialismo o por los efectos que había generado en los modos de vida tradicional.¹⁶ En el caso de Quiroga, su función de empleado le provocó siempre un gran

¹⁴ En *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, Ramos explica el nuevo rol de la literatura y del intelectual en tiempos modernos: “en ese período anterior a la consolidación y autonomización de los Estados Nacionales, las *letras* eran la política” (90), sin embargo, en las últimas dos décadas del siglo XIX, esta relación entre literatura y política fue cambiando, “A medida que los Estados se consolidan ha ido surgiendo una esfera discursiva y específicamente *política*, ligada a la administración y legitimación estatal, y autónoma del “saber” relativamente indiferenciado de la república de las letras” (91). En esta transformación, “el escritor se incorpora al mercado y se profesionaliza” (92).

¹⁵ Fuenmayor se vincula al diario *Rigoletto* dirigido por su amigo el poeta bogotano Eduardo Ortega. fue en este periódico donde Fuenmayor publicó sus poemas, los cuales posteriormente reunió en *Musas del trópico* (1910). Publicó de igual forma para La revista *Voces*, la cual nació en el año de 1917 y tuvo vigencia hasta 1920. Esta revista se convirtió en un espacio para los intelectuales de la época, donde podían publicar sus trabajos más recientes, en especial poemas, cuentos y relatos de crítica cultural. *El Liberal* fue el periódico donde Fuenmayor se desempeñó como director. Quiroga, por su parte, publicó mayormente en la revista, *Caras y caretas*, semanario argentino en el que publicó sus primeros cuentos. Tuvo vigencia entre 1898 y 1941, aunque surgieron dos versiones posteriores que mantuvieron el mismo nombre. Este semanario combinaba el carácter humorístico con el periodismo serio, registrando los cambios y las formaciones de la Argentina moderna, así como también se interesaba por los aspectos culturales, políticos y sociales de la cultura del Río de la Plata. Otras revistas importantes donde Quiroga además publicó se encuentran: *Fray Mocho*, *Plus Ultra*, abiertamente vanguardista, *Mundo Argentino*, *El Hogar* y *Atlántida*.

¹⁶ Ramos en *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (2003) hace un estudio exhaustivo sobre la crónica modernista de Martí detallando la manera en que el escritor hacía críticas puntuales al imperialismo norteamericano y a la sociedad materialista. Para Ramos, Martí en su crónica, “con mayor insistencia que ningún otro espacio discursivo de la época, en la crónica la literatura enuncia, denuncia, los discursos que forman sus exteriores: la información, la tecnología, la racionalidad mercantil...” (227).

malestar y una gran frustración. Si bien es cierto que la prensa se convirtió en un medio para publicar y dar a conocer sus cuentos, sus poemas y su crítica cinematográfica, Quiroga reprochó el trabajo asalariado por el poco dinero remunerado y por las exigencias de las revistas de la época que pedían, cada más vehementemente, acortar sus relatos. Este aspecto de la vida de Quiroga quedó manifiesto en las cartas que escribió a su amigo, el también escritor Ezequiel Martínez Estrada, con quien se lamentó por su deplorable situación económica y por los pocos beneficios que le dejó su quehacer como periodista:

Tuve, en efecto, sinsabores de orden económico que he salvado con una merma de 70 % en contra. Me han vuelto a nombrar cónsul, más honorario, a efectos de la jubilación. Esto me dejará \$ 130, más o menos, más bien menos. Poca cosa, que servirá de base para el resto del capital necesario que se obtendrá con la pluma. Maldita cosa. Con esto de la pluma anduve también con quebrantos nutridos. También en este renglón sufrí una merma semejante a la considerada por el gobierno uruguayo, pues de \$ 350 bajé a 100 por relato. Más: *Crítica* se hartó de mi colaboración con la tercera enviada, que no publicó y tuve que rescatar con dificultad. (Abril 24 de 1935)

La literatura no me ha dado nunca disgustos como estos, por sentirme puro y confiado en medio de cualquier contraste o injusticia. Pero estas cuestiones económicas me ensucian, me empequeñecen a nivel de cual mal pagador. (Septiembre 26 de 1935)

Es claro que el reproche de Quiroga se dirige a la función del escritor asalariado que había entrado al mercado y se había resignado a su dinámica. En este sistema, el escritor carece de autonomía en relación a su trabajo, que depende exclusivamente de la remuneración por su pago y su uso. Pese a esto, el mismo Quiroga expresa que la literatura, a diferencia del periodismo, nunca le “ha dado disgustos como estos”. Esta queja de Quiroga sugiere que en el mundo asalariado de la cultura de masas, el escritor encuentra en la literatura misma un espacio donde puede preservar aquello que la sociedad moderna le ha arrebatado o no le ha otorgado. Esta última idea se relaciona con uno de los propósitos de la tradición modernista. Al proponer una nueva lectura del modernismo latinoamericano, José Emilio Pacheco mencionó que los modernistas intentaron salvaguardar el quehacer poético de la hostilidad del mundo exterior.

Para el canon crítico literario, por el contrario, esta postura radical significó la fundación de una pequeña elite modernista, ilustrada y elitista que le dio, conscientemente, la espalda a las verdaderas problemáticas de las sociedades latinoamericanas. El fragmento extraído de una de las cartas de Quiroga demuestra, sin embargo, que su preocupación y su angustia estaban basadas en las dificultades que afrontaba el intelectual rioplatense de la época: su condición de asalariado y su marginalidad ante una sociedad que lo había despojado del lugar privilegiado que antes ostentaba.

Esta sensación de despojo y marginalidad padecida por Quiroga fue parcialmente compartida por Fuenmayor. Si bien es cierto que el colombiano también se desempeñó como periodista, su relación con el trabajo en la prensa y en las revistas literarias fue menos traumática. De hecho, la historia familiar de Fuenmayor estuvo ligada no sólo a tertulias literarias y políticas, sino también a la creación de revistas y semanarios de crítica social. Desde fines del siglo XIX, el padre de Fuenmayor, Don Heliodoro, dueño de una botica, se reunía con amigos de avanzada edad a discutir sobre los problemas sociales, culturales y políticos acaecidos en la región. Al respecto, el escritor y periodista Julio H. Palacio¹⁷ describió estas tertulias en su trabajo *Historia de mi vida* (1942):

Los miembros más distinguidos de la sociedad barranquillera, de todas las opiniones políticas, acudían entre las once y doce de la mañana, a la botica de los hermanos Heliodoro y Eduardo Fuenmayor, a conversar y discutir sobre todo lo imaginable: la política interior, las noticias de la guerra de Hispanoamérica, el caso Dreyfus y comentarios sociales. (113)

A raíz de estas tertulias semanales, Don Heliodoro decidió editar desde 1893 una revista llamada “La botica Fuenmayor”. Esta revista le sirvió también como espacio para redactar sus propios artículos y hacer propaganda a los productos medicinales que ofrecía en su farmacia.

¹⁷ Fundador de *Rigoletto*. Fue Palacio quien vinculó a Fuenmayor desde temprana edad a este periódico.

Esta experiencia desde la niñez fue fundamental para la inclinación de Fuenmayor hacia el trabajo periodístico. El mismo escritor recordaba este asunto en un artículo publicado en el periódico *El Herald* en el año de 1943:

Muchachos de diez y once años jugábamos a los periódicos manuscritos. Esa edad teníamos Luis Ricardo Fuenmayor y yo, cuando en un colmo de audacia contratamos con una pequeña imprenta la publicación del semanario *La Aurora*. (En: Martínez 23)

Posteriormente, Fuenmayor se convirtió en el director de *El liberal*,¹⁸ uno de los primeros periódicos de gran difusión de Barranquilla. En este sentido, el escritor colombiano tuvo una posición más favorable que la del uruguayo. Pese a que no sufrió quebrantos económicos como los expresados por Quiroga, sí sobrellevó de manera negativa la influencia de la expansión demográfica de la ciudad y sus nuevas dinámicas. Al respecto y en años posteriores, su hijo, el también periodista y escritor Alfonso Fuenmayor,¹⁹ relató que, para la época en que su padre escribió sus cuentos y novelas, sufría de agorafobia. El temor continuo de salir a la calle y de hallarse en espacios abiertos y rodeado de multitudes le generaba angustia. La rápida urbanización y expansión de la ciudad lo encerró en sí mismo, por lo que las tertulias literarias con amigos escritores y periodistas tuvieron que trasladarse a la seguridad e intimidad de su hogar por dos años consecutivos. El retorno a la protección del hogar indicaba, entonces, una crisis y una angustia ante lo nuevo y lo desconocido.

Simultáneamente, pese al rol que desempeñaba como director en el periódico, Fuenmayor estaba consciente de que su trabajo como intelectual letrado se limitaba al ámbito periodístico, a

¹⁸ Este periódico fue un tri-semanario político, literario y comercial. Su primera edición tuvo lugar el día 17 de febrero de 1910 y en dicho semanario, Fuenmayor se dedicó a hacer crónica política.

¹⁹ Para más información, mirar el prólogo que Alfonso Fuenmayor realizó a la novela *Cosme*, en la edición de 1979. Paralelamente, revisar su libro, *Crónicas sobre el grupo de Barranquilla*, en donde da su visión sobre los orígenes y la formación de la tradición literaria del Caribe colombiano, encabezada por su padre. Desde su lectura, Fuenmayor padre “adelantaba sin proponérselo su maestría en el tratamiento de los temas, enseñaba a no caer en lo folklórico y en descubrir, para la narración, lo esencial, así lo esencial asuma la forma de un simple detalle” (17).

informar desde los márgenes de la cultura dominante y en un país como Colombia que, ya para la primera década del siglo XX, sufría una guerra civil conocida como “la guerra de los mil días”.²⁰ En este contexto, Barranquilla era ampliamente reconocida como la capital liberal de la costa. No obstante, los periódicos más importantes de la región estaban dirigidos por escritores que apoyaban al partido conservador, como Aurelio de Castro, Julio H. Palacio, Pedro Pastor Consuegra, Abel Carbonell y Miguel Goenaga, entre otros. Fuenmayor, por su parte, se encontraba en una situación paradójica. Pese a ser liberal por tradición familiar, no podía criticar al partido opuesto en ninguno de los semanarios donde publicaba su obra. Por el contrario, la constante lucha y división entre liberales y conservadores generó un periodismo “imparcial”. La prensa mostraba una aparente neutralidad ante los actos de violencia entre los distintos sectores políticos.

En consecuencia, muchos diarios y revistas se enfocaron en temas literarios, comerciales y en variedades.²¹ No obstante, los escritores nunca estuvieron desvinculados del conflicto nacional; por el contrario, desde los límites de la cultura dominante, a través de metáforas e ironías en sus relatos y poemas, podían criticar la situación del país. Tal fue el caso de periódicos como *Rigoletto*, cuyo fundador, Julio H. Palacio, comentó en su trabajo *Historia de mi vida* sobre lo complejo que fue inaugurar un diario en tiempos de guerra:

Compramos la imprenta del *Diario Comercial*, de Alejandro Luna y fundamos un diario que bautizó Eduardo Ortega con el nombre de *Rigoletto*. También en esta empresa contamos con la buena voluntad del general Joaquín F. Vélez, quien accedió a darnos el permiso para la publicación y circulación de *Rigoletto* dentro de las formalidades

²⁰ Guerra civil que tuvo lugar entre los años 1899-1902. Fue un enfrentamiento entre los miembros del partido liberal y los miembros del partido conservador. Discrepancias que venían ya desde el siglo XIX y que continuaron a lo largo del XX. Para más información, revisar: *Memorias de la guerra de los mil días*, (1980) por Lucas Caballero; *Memoria de un país en guerra: los mil días, 1899-1902*, ed. Gonzalo Sánchez; Mario Aguilera.

²¹ Tal es el caso de *Rigoletto*, diario fundado en 1898 por Julio H. Palacio y Eduardo Ortega, quienes junto a Fuenmayor, forjaron el primer *grupo de Barranquilla*. Según sus fundadores, *Rigoletto* fue un diario “apolítico” que trataba temas literarios y comerciales, pero no políticos. El nombre de este diario parecía desvirtuar la conexión entre su contenido y sus temas, con la realidad política del país.

exigidas en tiempo de guerra, dispensándonos expresamente de lo relacionado con la administración civil del departamento de Bolívar que podíamos –y nos lo exigió– censurar y criticar libremente [...] *Rigoletto* fue hasta la terminación de la guerra civil un diario apolítico en política interna, dedicándose exclusivamente a abogar por la paz, como *El Nuevo Tiempo*, de Bogotá, de José Camacho Carrizosa y Carlos Arturo Torres. Era de elemental discreción que, no siendo liberales ni Ortega ni yo, nos abstuviéramos de emitir conceptos sobre la obstinación de los caudillos revolucionarios en continuar la cruenta lucha. (55)

Los partidarios de estos grupos políticos no estaban habilitados para atacar las acciones efectuadas por liberales y conservadores. La labor del intelectual letrado se centró, por un lado, en comentar y criticar tímidamente y, por otro, en darle un respiro de las calamidades nacionales a la masa lectora. En este contexto, el acto de escritura estaba al servicio de la política, es decir, limitado y censurado en sus capacidades. Sin embargo, no sólo la coyuntura política del país tuvo incidencia en la creación artística; el entorno social generó también una gran presión sobre lo que los intelectuales escribían. Al respecto, el escritor Ramón Illán Bacca ha indicado en su artículo “Voces de Barranquilla” que Julio Enrique Blanco²² tuvo que “negar la autoría de sus artículos filosóficos a sus corresponsales comerciales, porque eso podía restarle compradores a sus productos farmacéuticos” (67). A esta circunstancia se sumó la falta de solidaridad gremial. Eran frecuentes las críticas por parte de otros escritores que no encontraban correspondencias entre los temas discutidos en ciertos artículos o revistas con los intereses locales. Esto fue lo que sucedió, por ejemplo, con la revista *Voces*,²³ fundada por el escritor español Ramón Vinyes. Para fines de la primera década del siglo XX, no existía ni en Colombia ni en Latinoamérica una

²² Filósofo barranquillero y activo escritor de la revista *Voces*. Fue el fundador de la Universidad del Atlántico (1941).

²³ Para Ramón Illán Bacca, “Las publicaciones colombianas se mantenían por “refritos” y su vida editorial, excepto por los colaboradores nacionales, dependía en buena parte de lo ya publicado por sus colegas extranjeros. *Voces* es la excepción en ese sentido. Y es la excepción porque como ocurriría en *Mito* décadas después recurre a las traducciones. Pero a traducciones de primera mano que Vinyes realizaba de los más diversos idiomas. El resultado fue una revista internacional con un contenido que le ofrecía a los lectores de habla hispana materiales que jamás habían leído en su propia lengua” (“Voces de Barranquilla” 66).

revista de vanguardia como ésta. Sólo los mejores intelectuales y literatos, entre Fuenmayor, lograron publicar sus obras a través de este medio. Pese a esto, luego de tres años de existencia, en 1920, terminó su ciclo, un poco por falta de apoyo económico pero también por la expulsión del país de su ideólogo, el catalán Vinyes, por parte del gobierno local de turno, que lo catalogó como “extranjero indeseable”.

Este ambiente en el campo periodístico responde a un momento histórico complejo y conflictivo, no sólo para el intelectual letrado sino también para la sociedad tradicional de las repúblicas rioplatenses y colombiana. Debido a la ubicación geográfica estratégica de cada uno de sus puertos, al desarrollo del comercio y la industria, así como a la gran afluencia extranjera, estas sociedades comenzaron a tener un crecimiento demográfico sin precedentes. Este hecho trajo consigo nuevas dinámicas de reproducción social y cultural. La obra modernista tanto de Quiroga como de Fuenmayor se inserta en esta transición hacia lo moderno y de hecho, desde los límites de cada una de sus sociedades, registra la experiencia moderna. Recordemos que a los modernistas los caracterizó una sensación de enajenación y de no pertenencia, pues su obra y su mensaje no generaban en sus lectores el impacto que ellos deseaban o creían merecer y que asumían que las obras de autores previos habían alcanzado. Por lo tanto, los modernistas debieron rearticular su discurso hacia el campo periodístico, tal como ocurrió con Quiroga y Fuenmayor. Marshall Berman ha indicado al respecto que:

La experiencia de la modernidad ha sido la de un mundo cotidiano que no solo somete al desgaste y a la rápida obsolescencia de sus propios productos (culturales, tecnológicos), para sustituirlos por la novedad efímera de otros, sino que desintegra y de modo implacable lo ajeno de su espíritu. Toda identidad cultural moderna que entra en la esfera de acción de la modernidad, emprende el camino sin retorno de su disolución. (15)

El desgaste de los modos de representación cultural tradicionales y de las identidades que, en su contacto con lo novedoso, entran en crisis, están presentes en los poemas de Fuenmayor *Musa*

del trópico, en su novela *Cosme* y en los relatos de Quiroga “Los perseguidos” y “Fantasía nerviosa”. El eje temático de cada una de estas obras surge en respuesta al estado impuesto por el ritmo moderno. José Emilio Pacheco, por ejemplo, ha planteado que “el modernismo es una literatura que corresponde al mundo moderno, a las sociedades transformadas por la revolución social, industrial, científica y tecnológica [...] una burguesía en ascenso [...] y grandes aldeas que empezarán a convertirse en grandes ciudades” (20). Todas estas propiedades del mundo moderno, en otras palabras, propiciaron la escritura sufrida y marginal de los modernistas. De ahí la presencia del leitmotiv de la fractura, la crisis y la angustia. En los relatos de Quiroga, entonces, así como en algunos poemas de Fuenmayor y en su novela *Cosme* (1927), se plantean no sólo las preocupaciones ocasionadas por el auge moderno, sino también las consecuencias adversas para las sociedades del Río de la Plata y del Caribe colombiano: angustia y crisis, por supuesto, pero además una nostalgia por un pasado que parece ya perdido son en última instancia la base de estas obras escogidas. Más aún, al ponerlas en relación notamos dos aspectos atractivos para esta investigación: por un lado, el momento histórico es decisivo para su trasfondo temático y, por otro lado, estas mismas circunstancias producen un impacto en la vida del escritor, quien compagina su creación artística con la exploración técnica y científica. Tales intereses logran, eventualmente, conjugarse hasta el punto de alterar el propio acto de escritura. Es precisamente esta postura la que les permite tanto a Quiroga como a Fuenmayor tantear tempranamente en lo fantástico.

2.3 MODERNIDAD Y CRISIS

2.3.1 Fuenmayor y Musa del trópico

La reorganización institucional y la redistribución de valores impuesta por los nuevos modos de producción cultural y social fueron sobrellevadas por estos escritores desde sus lugares de origen. Si bien es cierto que los procesos de modernización en América Latina no se produjeron de manera homogénea, las regiones aquí estudiadas, tanto la rioplatense como la del Caribe colombiano se convirtieron en focos importantes para el desarrollo de la cultura moderna. En el caso colombiano y por su estratégica ubicación portuaria, Barranquilla sirvió como puente de entrada de la modernidad, de los avances tecnológicos, de adelantos científicos y de migraciones de comunidades europeas y judeo-palestinas.²⁴ Este proceso suscitó una expansión demográfica que desdibujó los límites y las fronteras entre la ciudad y el campo. La ciudad fue cambiando paulatinamente su rostro y dejó de ser una localidad “arenosa”,²⁵ como se la llama popularmente en la actualidad, para transformarse en el centro principal del despliegue moderno del país.

Como ya se mencionó antes, el proceso de modernización se motivó de manera particular y diferente al de otras regiones latinoamericanas. Tal y como lo planteó Ángel Rama en su estudio sobre la transculturación narrativa, en Colombia se dio origen a la modernidad desde las periferias y luego se extendió hacia los núcleos metropolitanos (*Literature and culture* 137).

²⁴ En el año de 1893 se inauguró el muelle de Puerto Colombia, lugar que, en la actualidad, forma parte del casco urbano de Barranquilla. La construcción del muelle estuvo a cargo del ingeniero cubano Francisco Javier Cisneros. Durante las dos primeras décadas del siglo XX, Puerto Colombia se convirtió en el terminal marítimo más importante del país. Sin embargo, el lugar perdió protagonismo en 1936, cuando Barranquilla construyó su propia terminal marítima “Bocas de ceniza”. Para más información sobre este tema, revisar el texto *Historia de Barranquilla*, editado por profesores de historia de la Universidad del Norte, en Barranquilla.

²⁵ Tomás Cipriano de Mosquera, el presidente de la República de la Nueva Granada entre 1845-1849, fue quien primero acuñó este nombre para designar a la ciudad de Barranquilla. Para aquella época, las calles, las carreras y callejones de la ciudad se encontraban llenas de arena. De ahí el gentilicio contemporáneo para designar a Barranquilla: *la arenosa*.

Durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, en Barranquilla se establecieron el comercio aéreo, marítimo y fluvial. De hecho, “hacia 1913, [Barranquilla] se erige como pionera en materia de aviación” (Silvera 28).²⁶ Su estratégica ubicación geográfica “facilitaba la importación y exportación de los principales productos agrícolas y mercantiles” por el acceso al mar (Silvera 28).

Existen vínculos entre este contexto histórico y el núcleo temático de la novela fantástica *Una triste aventura de 14 sabios* (1928). En esta obra encontramos a un Fuenmayor preocupado por el desarrollo científico, perturbado por la invención de aparatos para la comunicación interpersonal e intranquilo por una masa inconsciente e indiferente ante las catástrofes del universo.

Desde 1871, el despegue industrial de la región empezó a tomar forma con la construcción de fábricas y vías para el trayecto del ferrocarril, el cual se convirtió en uno de los medios más importantes para la comunicación y para el acercamiento entre ciudades.²⁷ Para esa época, el ferrocarril comunicaba a Barranquilla con el puerto de Sabanilla, que ya no existe en la actualidad. Paralelamente, en Barranquilla se dieron los primeros pasos para el desarrollo de la radiodifusión colombiana,²⁸ así como también para la consolidación de las compañías

²⁶el 29 de diciembre de 1912 se realizó el primer vuelo de un biplano, piloteado por el aviador americano Mr. Smith. A partir de este vuelo, el primero que se realizaba no sólo en la ciudad, sino en el país, se cumplieron otros que finalmente contribuyeron a la creación de la sociedad colombo-alemana de transporte aéreo, SCADTA, convirtiéndose Barranquilla en pionera de la navegación aérea. Fue la primera en ser fundada en el continente americano y la segunda en el mundo, después de la aerolínea holandesa KLM.

²⁷ Al mismo tiempo, el ferrocarril, como insignia de la modernidad, ha sido una imagen usada frecuentemente en el ámbito literario, para simbolizar una fuerza contaminante y destructiva. Las promesas del proyecto moderno, tales como la idea del progreso y el avance para el país, generaron, por el contrario, miseria y desolación. A este respecto, García Márquez evocó la imagen metonímica del ferrocarril en sus novelas, con la representación de un Macondo esperanzador, antes de su llegada y la desolación después de su instauración y su paso arrollador (Mirar *Cien años de soledad* y *La hojarasca*).

²⁸ En 1929, el presidente de aquel momento, Miguel Abadía Méndez, inauguró la primera radiodifusora del país, llamada HJN. Meses después, salió a la luz con el nombre de “La voz de Barranquilla”. Aunque inaugurada en 1929, la infraestructura necesaria para la radio difusión en Colombia, empezó en el año de 1923 en Barranquilla, por la empresa Marconi Wireless Co.

marítimas.²⁹ Esta ciudad vivió, entonces, y antes que ninguna otra en Colombia, el rápido auge moderno. Estos avances tecnológicos e industriales cambiaron el imaginario de una sociedad acostumbrada a otros ritmos y a otro tipo de dinámicas más relacionadas con la vida rural y tranquila del campesinado. Fuenmayor fue testigo del desarrollo urbano e industrial que transformó a la sociedad barranquillera. Al respecto, el crítico Antonio Silvera ha señalado que Barranquilla “se formó al mismo tiempo que José Félix Fuenmayor: su industria, su primera expansión territorial, sus servicios públicos y su valor en la economía nacional” (23). Fue tal vez por esta circunstancia que el autor sufrió de agorafobia por dos años consecutivos, tal como lo indicó su hijo, Alfonso Fuenmayor, en *Crónica del grupo de Barranquilla* (2002). Acostumbrado a un nivel de vida aún rural, debió adaptarse a los tiempos rápidos que empezaban a caracterizar a la región. El impacto de la aviación, una de las pasiones del autor, y de la radiodifusión, que empezaba tímidamente a conocer, contribuyó a la creación de su narrativa fantástica. Al mismo tiempo, estas nuevas prácticas produjeron una crisis que empezó con su enclaustramiento en casa y su temor a los exteriores y que lo llevó finalmente a comprender que un rasgo importante de Barranquilla había cambiado para siempre.

Los pobladores de la ciudad, acostumbrados a moverse a través del servicio de ómnibus desde el año de 1873,³⁰ notaron cómo las calles antes de arena se habían convertido en avenidas plagadas de carros, mientras que, a lo lejos, se veía la entrada del ferrocarril. Fuenmayor manifestó una profunda nostalgia por la desaparición del antiguo sistema de

²⁹ A partir de 1915, hubo un incremento en la navegación y la ciudad vivía su máximo esplendor en este campo. Existían numerosas compañías y, por ende, hubo un marcado aumento en la competitividad. Entre las empresas más destacadas de esta época, se encontraban: la Compañía Colombiana de Transportes, la Compañía Internacional del Magdalena, la Empresa Alemana de Navegación Fluvial, la Compañía Fluvial de Cartagena y la Compañía Antioqueña de Transportes.

³⁰ La Compañía de Ómnibus de Barranquilla, creada el 15 de marzo de 1873, prestaba a los habitantes de la ciudad el servicio de vehículos de locomoción rápida; fue precursora del tranvía: “los carros, muy elegantes y lujosos, eran tirados por dos parejas de caballos y recorrían la ciudad desde el centro hasta la parte llamada de abajo” (Vergara 96).

transportación en cuentos como “Taumaturgia de un cochecito”, perteneciente a su colección *La muerte en la calle* (1967). Su melancolía indicaba el desplazamiento de una parte histórica y tradicional de su comunidad. Pese a esto, Fuenmayor lo inmortalizó para el lector moderno,

Se acercaba un cochecito de punto, extraño encuentro por aquel paraje. Gómez Jarab quería saber si venía de algún lucero o si había llegado allí a buscarnos rodando sin parar desde las viejas noches de arena y luna de la vieja Barranquilla. [...] no ve el caballo ni el coche, no oye las ruedas. (165)

Pero no sólo el auge del transporte masivo señalaba los tiempos de cambio. A la comunidad establecida en Barranquilla se incorporaron nuevos habitantes provenientes del extranjero que no sólo preservaron sus propias lenguas y sus propias culturas, sino que también lograron insertarse dentro de la sociedad y, gradualmente, alcanzaron incluso a ascender en la escala social. Desde 1880, un gran número de inmigrantes provenientes de Líbano, de Siria y de Palestina, encontraron en Barranquilla un lugar donde empezar una nueva vida.³¹ Esta colectividad árabe se dedicó inicialmente a la venta de frutas, verduras, telas, joyas y artesanías pero, con el tiempo, sus miembros lograron convertirse en grandes comerciantes y en fuertes figuras económicas de las altas esferas de la sociedad caribeña.³² Estas comunidades contrastaban con las predominantes de la región, formadas principalmente por campesinos y por diversos descendientes de españoles, africanos e indígenas. Por esta razón, los árabes fueron

³¹ Los primeros árabes que llegaron a las costas colombianas no tenían intenciones de llegar al país. Muchos desembarcaron creyendo que era ése su destino final. La mayoría eran jóvenes que estaban en busca de nuevas oportunidades económicas. Estos grupos de inmigrantes, originalmente cristianos, habitaban territorio dominado por el imperio Otomano (en Palestina, Siria y el Líbano). Es tal vez por esta circunstancia que muchos de ellos fueron y son llamados erróneamente “turcos”. Para más información, revisar: *Los árabes en Colombia: del rechazo a la integración*. Pilar Vargas Arana, Luz Marina Suaza Vargas. Prólogo de Yamid Amat (2007).

³² Katia Igerio Gamero, especialista en la influencia de la cultura árabe en la sociedad colombiana, ha señalado que esta comunidad siempre se ha destacado por “su particular forma de vestir, su tacañería, producto del miedo a perderlo todo nuevamente, su música y sus danzas exóticas y sensuales, su gastronomía, su sentido de la unidad familiar y su incomparable habilidad para comerciar, negociar, persuadir y prosperar, son las características que permiten identificar a árabes, personajes emprendedores, cuyas lecciones y tradición de comerciantes, son dignos de admiración...” (301).

rechazados en un comienzo, al ser considerados individuos extraños y ajenos a una sociedad que ya de por sí sufría un enfrentamiento político interno entre liberales y conservadores. A esta condición conflictiva se sumó el hecho de que muchos extranjeros preservaron sus lenguas, sus formas de vestir, sus estilos de música y sus bailes. Es incierto el número exacto de árabes que entró al país, pero, a fines de 1889, había más de 5.000 que vivían en Barranquilla con sus familias y con sus negocios de comercio establecidos. De allí en adelante, “their early success in the commercial field, soon led them to participate in a wide range of activities that involved industry, agriculture and even politics” (Fawcett 4).

La ciudad no sólo crecía y se urbanizaba, sino que también se abría a un nuevo tiempo histórico. Este tipo de proceso llevaba, por un lado, a la ganancia de un sinfín de nuevas experiencias, pero, por otro, marcaba la pérdida de rasgos típicos tradicionales de toda una región. En esta disyuntiva se movía la percepción y la preocupación del letrado de la época. Fuenmayor representó a esta generación en el primer Grupo de Barranquilla. Su visión de la realidad mutaba con la rapidez con que se desplazaba la modernización en el territorio nacional. Su expresión de este conflictivo momento se concentró, inicialmente, en sus versos modernistas. A estos primeros poemas del barranquillero los caracteriza una nostalgia absoluta y una añoranza por elementos naturales como el agua, el aire, la tierra, la vida en la naturaleza, sus plantas y los trópicos, todo lo cual agoniza ante la mirada de su hablante lírico. Los poemas de Fuenmayor publicados durante la primera década del siglo XX en diarios y revistas y, luego, recopilados bajo el nombre de *Musa del trópico* en 1910³³ lo insertan en la crisis producida por la avalancha moderna. No es de extrañar, por esto, la profunda carga de sentimientos que sus poemas tienen,

³³ *Musa del Trópico* es el título de uno de los poemas pertenecientes a esta colección. Como dato curioso, Fuenmayor decidió no incluir este poema en la edición del libro, pero aun así mantuvo su título para la colección.

ni tampoco sus temas, que giran en torno a una pérdida y a una nostalgia por un ayer que ha sido violentado y asumido como irrecuperable.

Es esto lo que sugiere, por ejemplo, su poema “Canción de otros días”. La voz lírica recupera ya desde el título mismo su pasado y su memoria a través de un canto melancólico e inquietante. Su canción es una alabanza a un ayer inalcanzable para el presente histórico de la voz poética. Así, el hablante enuncia: “A la ventana aquella que incensaba / con sus tiestos de rosas a la vida / y cuyo balconcito semejaba / una canción de flores suspendida / después de tanto tiempo torna ahora / como entonces solía, cuando empieza / a romper la granada de la aurora / húmeda antes de amor, hoy de tristeza”. Aquí, es clara la referencia a un tiempo pasado que se recuerda con nostalgia, un amanecer, “la aurora”, que antes estaba “húmeda de amor”, pero que lamentablemente se encuentra llena “hoy de tristeza”. La voz lírica entiende que ha sido tan grande la fuerza ejercida sobre su espacio que hasta su misma memoria ha sentido su fuerte presión: “En lomo, la mudanza del paraje / oprime como un peso mi memoria”. Esta “mudanza” sugiere que ha habido una transformación violenta, puesto que la misma voz explica que “la expansión serena del paisaje / cortada y rota en su visión salvaje / me turba al evocar la vieja historia”. Parece ser que la voz del poema cantara en un estado de pánico, que fuera consciente de que su presente es una realidad funesta. Su actitud se relaciona con lo que Beatriz Sarlo llama, en su texto *Una modernidad periférica* (1988), “formas y actitudes que una sociedad, o un sector de ella, adopta frente a un pasado cuya desaparición es vivida como irremediable” (32).

El presente de la voz poética es opuesto al idílico tiempo remoto: “hoy, sobre la extensión, desolaciones / de erial, caída fábrica, la hiedra / y el genio de las grandes destrucciones / el que no deja piedra sobre piedra”. Esta es la primera vez que, en el poema, el hablante hace mención a un artefacto del proyecto moderno, la “fábrica”, que actúa de forma

automática y destruye, para cumplir su objetivo, cualquier tipo de terreno o campo que no ha sido siquiera cultivado. El sistema industrial se ha desplomado sobre la tierra y no ha dejado espacio vacío ni lugar para “su visión salvaje”. Más que un canto melancólico que evoca en sus primeros versos un pasado, en el poema hay un intento por recuperar a su oyente, despertarlo y devolverlo “al viñedo original”, tal como lo intentó Martí en su poema “Amor de ciudad grande”.

En este punto, es sugerente la lectura que Benjamin realizó sobre la obra poética de Baudelaire. Si bien es cierto que resulta difícil relacionar el trabajo poético del francés con escritores modernistas latinoamericanos, y particularmente con Fuenmayor, es posible entrever correspondencias, aunque en el caso del colombiano desde su condición de autor que está al otro lado de la línea divisoria de la colonialidad. Benjamin estipuló, en 1939, las pautas para la interpretación del proyecto poético que emprendió Baudelaire hacia la segunda mitad del siglo XIX. Para Benjamin, Baudelaire estaba consciente de que la función del poeta había cambiado durante la formación de la sociedad moderna. El lector tenía una nueva percepción de su realidad y de su espacio, lo que transformó de manera radical su experiencia. Para Benjamin, la “experiencia” se entiende como una sucesión de datos que están acumulados o registrados, a veces de manera inconsciente, en la memoria. No obstante, el pueblo lector había perdido esta capacidad de experiencia en la ciudad moderna. Por el contrario, sufría de una ceguera causada por la experiencia hostil. Benjamin señala que la obra de Baudelaire es un resultado del *shock*, es decir, una respuesta ante los estímulos violentos propagados por la urbe moderna, la cual pone al sujeto fuera de sí y lo empuja hacia límites insoportables. Ante la saturación visual, se produce una alienación que impide que los individuos puedan ver y comprender lo que tienen en frente. Es por esto que el poeta se propone recuperar, a través de la poesía, la experiencia que ha sido

perdida y, para ello, ubica este *shock* en el centro de su tarea artística. Sólo de esta manera Baudelaire, de acuerdo a Benjamin, podría comprender la “catástrofe de la cual él, como moderno, es testigo” (“Illuminations” 25). En el poema de Fuenmayor, la evocación de los recuerdos de un pasado lejano permite superar la ceguera momentánea y aparentemente generalizada. Éste es el intento de Fuenmayor en “Canción de otros días”: restablecer la memoria del oyente con su canto angustioso y remecerlo hasta crear una conexión que le devuelva la visión y comprensión de su situación en el mundo. Por ello, son frecuentes las referencias a un pasado armonioso y colorido, como “la canción de flores suspendida” y “sus tiestos de rosas”, comparadas con las del presente truncado: “tanto así cambió todo / ayer, la oscura / profundidad del bosque desbordado / y en la intranquilidad de la espesura / la fragante alma lírica del prado / el festival de Flora lisonjera / como en comunidad con las estrellas”.

Paralelamente, en la cuarta estrofa del poema, el hablante rescata de su memoria un lugar que solía ser el propicio para citas presuntamente amorosas. Aquí nos damos cuenta de que su canto tiene un destinatario específico: “el ameno lugar de nuestras citas / no es el mismo tampoco; ya no existe [...] sino el desamparo de lo triste”. Una vez más, la fuerza que ha emprendido esa “máquina” ha desdibujado no sólo la naturaleza sino también el lugar donde se conservaban experiencias conectadas con un tiempo pasado en el que sí había lugar para el amor. A pesar de su estado de condena, el hablante, en su capacidad de entrar y salir de su actualidad, puede encontrar lo que permanece oculto: “y seco se halla el lago en cuyo fondo / vi tus pupilas dulcemente bellas / radiar en manso lucimiento blanco / como en comunidad con las estrellas”.

Poco a poco, este poema se va revelando como el canto agónico de una existencia y de una tradición, simbolizadas en “los prados”, “la flora”, “la vieja historia” y “la granada de la aurora”. La desesperanza se convierte en una incertidumbre para el hablante, quien se percata de

que ese ayer ha sido cancelado y reconoce que le espera un futuro incierto: “ya tú no estás allí, ni tu memoria / guardan siquiera el paredón ruinoso / ni la baranda carcomida; calla / en el frío espectáculo de escoria / la evocación de tanto que fue hermoso”. Este poema responde a una crisis que experimenta la voz lírica con la urbe materialista donde desaparecen las relaciones interpersonales; éstas, en tiempos modernos, son efímeras.

“Canción de otros días” es, por un lado, un canto agónico y turbado que nos permite hacer inferencias sobre la imposición de un nuevo modelo cultural que terminó por desajustar los modos de vida tradicionales. Por otro lado, además de expresar su angustia frente al momento padecido, al recuperar su experiencia y al representar metafóricamente el ciclo de vida de la naturaleza, la voz es capaz de crear una conexión con aquel que escucha su canción. El hablante es capaz, entonces, de percatarse de la diferencia entre el pasado y el presente, que es descrito como “un frío espectáculo”, mientras que el ayer perdido siempre fue “hermoso”.

El lenguaje modernista, a su vez, le permite al poeta comunicar esta experiencia traumática. De hecho, una de las tareas principales de los poetas adheridos a este movimiento literario fue la de efectuar un arte que permitiera crear puentes con un grupo selecto que, como ellos, padeció bajo la presión moderna enajenante. Al respecto, José Emilio Pacheco ha explicado que “los modernistas preservarán la poesía contra el proceso industrial: harán arte por el arte. No escribirán para el burgués sino para un grupo que como toda minoría amenazada se cierra ante la hostilidad del medio” (XLII). Efectivamente, en este poema, Fuenmayor ejerce un lenguaje y un vocabulario que se distancian del típico poeta de esa época que escribe desde el Caribe colombiano. Por el contrario, en este poema encontramos un castellano influenciado por la vena española: “lleguéis”, “turbéis”, “llegáis” y “sois”. Esta práctica sugiere para muchos detractores del modernismo un gesto de escapismo por parte del escritor, al emplear un lenguaje

ajeno al del lector de los diarios y revistas del período, de manera similar al trabajo de otros modernistas.

Esta característica del trabajo modernista nos acerca, como vimos anteriormente, a lo que Manuel Gutiérrez Nájera entendió como el *cruzamiento*. Para Nájera, era necesaria y fundamental la capacidad del escritor modernista de pasearse por distintos lenguajes, literaturas y culturas. Ésta era, realmente, una actitud sumamente novedosa que le autorizaba a tomar autónomamente cualquier recurso que le fuera necesario para integrarlo a su propia creación literaria. La obra temprana tanto de Fuenmayor como de Quiroga respondía a este cruce de realidades que ellos adaptaron y reformularon para dar su visión de mundo. José Emilio Pacheco aclara que “con agudeza crítica Nájera entendió que sin lo que él llamaba *cruzamiento* no podría haber nunca una literatura hispanoamericana” (XLIII). Apoyando esta interpretación, entrevemos que, en este poema de Fuenmayor, a partir del lenguaje y tropos modernistas, donde abunda el color, la musicalidad y una belleza lingüística que esconde un elemento oscuro, se puede comunicar la inestabilidad de un presente indeseable e irrepresentable.

Algo similar ocurre en su poema “Sollozo”. Aquí es notoria la opción del poeta por hacer uso de imágenes relacionadas a los sentidos y por incluir versos alejandrinos con rima consonante. Este poema presenta una continuación de la angustia por un pasado perdido y un presente arrollador que estaba presente en “Canción de otros días”. En este caso, sin embargo, el pesimismo del hablante ante la vida urbana llega a circunstancias extremas. En “Sollozo” no hay un intento por estremecer a un oyente; por el contrario, la voz poética, pese a reconocer su condición en el mundo, acepta y se somete a la “pampa de muerte”. Ya desde el título del poema entrevemos no sólo el lamento sino también el estado de confusión y de terror en que se encuentra el hablante lírico. El “sollozo” es una acción relativa al acto de llorar y, como tal,

sugiere la manifestación externa de alguna congoja o algún sentimiento interno. En el poema, tal sufrimiento se relaciona con los recuerdos que, tal como lo expresa el hablante (“oh recuerdos, caricias de una era pasada”), desaparecen durante el día, pero al llegar la noche, mientras intenta dormir, llegan “como fulgores en bandadas”. Estos recuerdos están conectados con su memoria y con modos de vida remotos. No obstante, la voz lírica no se propone devolver esta experiencia olvidada a su lector inconsciente de sus circunstancias en el mundo. Es una lucha interior que la voz ejercita consigo misma. Al caer la noche, el hablante es capaz de rescatar lo que permanecía oculto durante el día. Aunque la vida urbana había orientado su mirada hacia otra dirección, la voz poética recupera su recuerdos y reconoce automáticamente su situación adversa: “vuestras luces alumbran mis praderas de amores / que arrasó un destructor huracán de dolores”. Las “luces” emitidas por los recuerdos generan claridad a su noche oscura y le devuelven luminosidad a la “pradera”, a ese campo que ha transmutado su estado natural debido a un “destructor huracán de dolores”; figura metonímica que simboliza al proyecto modernizador.

Evocar este recuerdo le ocasiona un conflicto al hablante. Su visión reorientada con la claridad emitida por la rememoración, le muestra el horror de su presente, por lo que prefiere no recibirlo: “no lleguéis a mi espíritu, de la paz ha crecido / como una flor de sombra que exhala olor de olvido / no turbéis la quietud de mis oscuridades / con los crueles reflejos de viejas claridades”. El pánico que aqueja al hablante al percatarse de que puede ver con luminosidad la tragedia de su realidad actual lo conduce a un estado extremo de consternación. Empero, la voz se resigna al regreso de los recuerdos noche tras noche: “¡pasad! sois meteoro que en la noche sombría / trae amarga nostalgia de los brillos del día”. Es este instante, antes de intentar conciliar el sueño, el que le permite entender su condición en el mundo, la catástrofe de su presente, donde el concierto de los búhos es “un lúgubre arrullo para todo lo muerto”. Pese a percatarse de su

problemático momento, el hablante no se propone una movilización que incite a recuperar un pasado y armonizarlo con su presente, sino que más bien toma una actitud pasiva de sometimiento ante su estado actual, demostrando que ha perdido su voluntad: “un nublado sosiego baña en gris mi existencia / y agonizo tranquilo en el mal de tu ausencia”. El dilema que llega todas las noches termina con su decisión de subyugarse al nuevo sistema, aceptando la desaparición de sus recuerdos y rindiéndose a su fatídico destino: “oh recuerdos, callaos / y mi vida es un yermo de cal, piedra y arena / una pampa de muerte, igual, pero serena”.

Frente a la fuerza de la cultura moderna, hay un fatal destino para toda subjetividad anclada en la tradición, como le ocurre al hablante lírico de “Sollozo”. En efecto, toda tradición cultural ha sido condenada a desaparecer de manera definitiva. Este es, quizás, uno de los propósitos del poema: mostrar el sometimiento de la masa urbana ante los nuevos modos de producción social dispersados por la ciudad. En efecto, este poema pareciera cancelar el proyecto poético asumido por José Martí a partir de *Ismaelillo* (1882), en donde el poeta buscaba conciliar tradiciones en tensión. Esto se debe a que en la obra modernista de Fuenmayor no encontramos la fuerza política que atraviesa los poemas de Martí y que permite, en definitiva, imaginar utopías sociales. En “Sollozo”, por el contrario, la parte histórica de la sociedad caribeña está sentenciada: o se somete a los nuevos ritmos o desaparece. En el fondo, tal gesto presagia un mismo fin, es decir, su extinción. En definitiva, la voz poética nos muestra su muerte simbólica ante la voraz fuerza del proyecto moderno sobre el puerto caribeño. De ahí que sean el pesimismo y la resignación las actitudes por las que opte el poeta en tiempos modernos.

Otro poema que comparte una postura similar es “Elegía”. Una vez más, por el título de la composición lírica se vislumbra el estado anímico en el que se encuentra la voz poética. De hecho, desde la Edad Media y específicamente en la tradición hispana, la elegía ha estado

asociada a temas que giran en torno al lamento y a la manifestación del dolor producido por una pérdida. En el caso de este poema, Fuenmayor adopta características similares a las de la elegía medieval. Desde el primer verso, entrevemos el desengaño -tema barroco por excelencia- por el que atraviesa el hablante al percatarse del error cometido en su elección de vida: “todo fue mentira... mis claros ensueños / mis iluminadas rosas de alegría / y la deliciosa fantasmagorías / que cruzo la idílica fiesta de mis sueños”. El reproche de la voz parece estar dirigido hacia las promesas incumplidas del proyecto moderno. Inicialmente, el poema indica que el hablante fue atraído por las “deliciosa fantasmagorías” y tal vez entusiasmado por la ilusión de lo novedoso. El poema, sin embargo, sigue y expone cómo el ideal del progreso sembró la esperanza de un futuro mejor que era, no obstante, sólo una apariencia engañosa: “tras un espejismo / glorioso y extraño de azul perspectiva / galopé”. El color azul funciona como una imagen que genera sensaciones y emociones que interpelan al espíritu. En este caso, es un símbolo representativo del sistema social moderno que se estaba estableciendo en Barranquilla y que le dio entrada a nuevos ciudadanos, nuevas costumbres y nuevas prácticas. Al color azul, en representación de la empresa moderna, optimista y fría, lo acompañan además dos adjetivos que califican la visión que el hablante, aún inconsciente de su verdadero poder, tenía sobre la modernización: “glorioso” y “extraño”.

La crisis para la voz poética llega cuando descubre sus verdaderos motivos y lo que ellos han significado para la conservación o desaparición de los rasgos típicos de la sociedad barranquillera: “la melancolía / sobre mi conciencia desgajó sus brumas / trémula de lágrimas, hosca de visiones... / la bella mentira de mis ilusiones / fue como una frágil corola de espumas”. La voz retoma elementos de la naturaleza, tales como la flor, para poder describir la violencia con la que han sido arrancados sus pétalos, representados en el poema como “una frágil corola”.

Esta imagen metafórica de la amputación de una parte vital de la planta señala el truncamiento de un elemento igualmente vital para la vida del hablante lírico: las “ilusiones” engendradas por el deseo impuesto por la modernidad y que fueron, a fin de cuentas, “bellas mentiras”.

En consecuencia, aparece la noción de pérdida, también la congoja, la desilusión y la tristeza, las cuales se combinan con una sensación de dolor constante: “y como el engaño / de la misteriosa ficción, fugitiva / tocándome el alma de un buen imposible / me hizo tanto daño...” El hablante ha sido engañado bajo falsas ofertas y ahora debe afrontar las consecuencias de su error. El proyecto moderno nunca es nombrado directamente, por supuesto, pero su discurso es presentado con distintas figuras que permiten distinguir su falsedad, como por ejemplo la “misteriosa ficción, fugitiva” que anda suelta, rondando por la vida de otros ingenuos que, del mismo modo que el hablante, creerán en su discurso.

Fuenmayor se apoya en la mitología griega para describir una bella escena que indica el truncamiento de un aspecto intrínseco de la identidad del hablante, que ha sido mutilado por la violencia de la “azul perspectiva”: “porque todavía / remiendo mis alas míseras de Ícaro / y aun sigue mi ronda por el desamparo / de la pampa muda, siniestra, vacía...”. Hay dos cosas que se deben destacar de este importante fragmento. Por un lado, la voz poética hace referencia a las alas de Ícaro, figura mitológica e hijo de Dédalo, junto con quien crea alas artificiales que les permitan volar para escapar de su encierro de un laberinto. Luego, sin embargo, el desobediente e ingenuo Ícaro ignora las recomendaciones paternas de no volar muy alto y, al hacerlo, termina llegando tan cerca del sol que éste derrite la cera con la que estaban pegadas las plumas de sus alas. Este acto de desobediencia le cuesta la vida porque cae bruscamente sobre el mar. La voz lírica de “Elegía” recupera la imagen de Ícaro para describir cómo su ingenuidad y su falta de conciencia y actitud crítica frente a lo desconocido provocaron la destrucción de una parte propia

de su identidad. Por otro lado, notamos la repetición de la imagen de “la pampa”. Ya en “Sollozo” habíamos identificado el sometimiento del hablante ante la vida moderna, aunque esto significara vivir, contradictoriamente, en “una pampa de muerte, igual, pero serena”. Su actitud señalaba su dulce condena. En “Elegía”, esta pampa destella un aspecto lúgubre (es “muda, siniestra, vacía”) producido por el nuevo sector social y cultural. Existe una continuación de la temática presentada en “Sollozo”, en tanto el hablante se da cuenta que es imposible incorporar actitudes y comportamientos ligados a un pasado dentro de la rutina impuesta por el ritmo moderno.

Aunque su pesimismo es evidente, en este poema hay también un constante reproche al engañoso discurso de aquel “espejismo” que llevó al hablante a creer, inicialmente, en una ilusión, una fantasía que luego se convirtió en una eterna pesadilla: “todo fue mentira...perseguía una / quimera dorada / un rayo de luna / una sombra... nada...”. Aquí, la voz poética recrimina a la modernidad por sus falsas promesas mas entiende al mismo tiempo que su propia falta de actitud crítica y de sagacidad fueron fundamentales para su ceguera momentánea. Lamentablemente, cuando por fin el hablante logra ver que todo ha sido mentira, descubre que es demasiado tarde para dar vuelta atrás. Ya el trayecto ha sido iniciado. Al comprobar su nueva realidad, empieza a usar el lenguaje solemne y mortuario que caracteriza a “Elegía”. Hay resignación, inmovilización y un castigo eterno.

Los poemas de Fuenmayor en *Musa del trópico* comparten una melancolía y una lucha contra la nada, puesto que advierten que ya toda resistencia es inútil. No existe posibilidad alguna en el mundo oscuro de las soledades. En el poema “Símbolo”, por ejemplo, la voz lírica nos presenta una imagen desfavorable e incierta del porvenir: “y exploré el horizonte con ávida mirada / y el horizonte impávido no me mostraba nada / hosco de su silencio, fúnebre de su

paz...” En este sosiego lúgubre tampoco hay vida, puesto que “una flor amarilla y una ilusión cobarde / al peso de la escarcha morían a compás”. La velocidad que implica el ritmo moderno hace que todo sea tan efímero que la vida, los elementos de la naturaleza y las pequeñas particularidades propias de una tradición mueran ante su feroz paso. Al hablante no le queda, entonces, más que resignarse y vivir en esta constante agonía: “En el jardín sidéreo no florecieron flores / y en vano aguardé una palpitación de luz...”

En el poema “Rojo dolor”, la debacle de la vida rural es aún más evidente. Este debacle llena de pavor a un hablante que no entiende su lugar en el mundo y que se encuentra ya enajenado: “hemos de estacionarnos oh mi dolor errante / frente a aquel horizonte”; “la muerte de los lirios y el fin de las frambuesas”; “las flores se deshojan / cabe la selva, opaco, pizarreño el estanque / hasta el fondo se ha helado”. En otros poemas de *Musa del trópico* también hay imágenes repetidas, tales como la de la flor deshojada y violentada en su interior natural y como la de la idea de la muerte. En “Rojo dolor”, por ejemplo, se menciona a la “selva” como espacio que ha sido trastocado por el avance urbano e industrial, así como también al “bosque” que se encuentra “segado”. Es importante notar que, en estos poemas, y más allá de las obvias influencias de la literatura greco-latina y de la literatura la peninsular, se expresa de manera sutil el gran impacto que tuvo el momento histórico de la irrupción definitiva de la modernidad en un joven poeta como Fuenmayor. Después de su aventura por Nueva York y de su regreso a Barranquilla, en efecto, el autor tuvo un cambio radical en su visión de mundo. Su primer poemario modernista no sólo responde a esta experiencia, sino que también lo inserta en la crisis de la sociedad tradicional. La representación del bosque, la selva, las plantas, la naturaleza y la tierra aún sin cultivar, en un estado de coma, demuestra el inicio de un nuevo proceso de industrialización. Estos poemas tempranos, más que un ejercicio estilístico, constituyen una

representación literaria de la conflictiva condición del individuo atrapado en una urbe en vías de desarrollo industrial y moderno. De ahí los temas presentes y recurrentes: angustia y melancolía por un pasado perdido y miedo a olvidar la memoria.

2.3.2 El caso Cosme

Hasta el momento, se ha hecho una revisión de los poemas modernistas de Fuenmayor y sus puntos de contacto con la crisis originada en el centro portuario del Caribe colombiano por la implantación de la cultura moderna. En la construcción de esta genealogía, cuya finalidad última es llegar a lo fantástico, se han retomado algunos de los tópicos más importantes de la vertiente modernista de Fuenmayor que ilustran las distintas posturas éticas del poeta frente a sus condiciones históricas. Estos tópicos reaparecen también en obras posteriores y evidencian una continua preocupación que aparecía ya en los primeros modernistas y que le es común a Fuenmayor. Una de las obras en las que reaparecen es la novela *Cosme*, publicada en el año de 1927. Pese a que en esta novela hay ya un distanciamiento estilístico del modernismo –para la época, las vanguardias están en plena ebullición–, comparte una fuerte conexión con uno de sus temas más frecuentes, por lo que puede ser vinculada a la crisis de las categorías tradicionales de representación.

Cuando Fuenmayor decide publicarla, el ámbito literario nacional era bastante limitado. Su ya mencionado hijo Alfonso, también escritor, luego explicó que “en la época en que se editó *Cosme* la narrativa colombiana es pobre, rural, costumbrista, abrumada de convencionalismos” (Prólogo *Cosme* 15). Alfonso Fuenmayor también destacó un aspecto importante que distanciaba a la novela del regionalismo imperante en el país:

La obra de José Eustasio Rivera es el polo opuesto de la obra de José Félix Fuenmayor. Mientras aquel es emotivo, apasionado, huracanado, grandilocuente, el segundo es cerebral, sobrio, irónico, sabe darle la intensidad a cada episodio. En fin, aquel es la selva y este es la ciudad. (Prólogo *Cosme* 16)

Fuenmayor hijo, en otras palabras, hace un paralelismo entre la novela insignia del regionalismo en Colombia, *La Vorágine* de Rivera (1924), y *Cosme* (1927). Su comentario es fundamental para comprender los cambios por los que atravesaba la creación artística nacional. *Cosme*, en oposición a *La Vorágine*, se desenvuelve en un entorno urbano. Es sugerente que Fuenmayor, en vez de centrar su trama narrativa en un sector hostil, selvático o el campo, decida ubicar a su personaje principal, Cosme, en medio de una ciudad burguesa.³⁴ Esta fue, en efecto, la primera novela urbana escrita en Colombia. En ella es posible encontrar influencias vanguardistas, “donde hay una prolongación extrema de la crisis de la modernidad” (Bustos 182). Es por esto que *Cosme* es un puente necesario que permite conectar las preocupaciones expuestas por Fuenmayor en su temprana obra modernista con su posterior exploración fantástica.

En esta novela se puede ver claramente el impacto que tuvo el proyecto moderno en la ciudad caribeña. Al respecto, el escritor catalán Ramón Vinyes comentó que en la novela “está Barranquilla [...] Una Barranquilla transfigurada, una Barranquilla sublimada, naturalmente” (A. Fuenmayor prólogo 16). En los poemas antes analizados de la colección *Musa del trópico* se ilustró la representación de una naturaleza destruida, con sus flores mutiladas y los estanques secos, así como también la lucha de los recuerdos conectados a un pasado que intentan subsistir en medio de una catástrofe. Cuando Fuenmayor escribe y publica su novela, contaba ya con 42 años de edad. No era, pues, el joven intelectual e ingenuo de sus primeros versos. Ya en su madurez, Fuenmayor es capaz de diagnosticar cada uno de los males de la sociedad capitalista

³⁴ Como veremos más adelante, este espacio urbano es también hostil.

barranquillera: su materialismo acérrimo, su corrupción, su oportunismo y su deshonestidad. Es, en su defecto, un “mundo desencantado” por el que se moviliza el personaje principal de esta obra.

La vida de Cosme podría encontrar algunos nexos con el pícaro de *El Lazarillo de Tormes* (1554) o el de *El Buscón* de Quevedo (1626). No se quiere decir con esto que Cosme sea un pícaro más. Por el contrario, peca por ingenuo; su simpleza y su honestidad lo distancian de una comunidad citadina carente de valores. Cosme tampoco tiene como finalidad escalar en las esferas sociales. Lo que interesa rescatar aquí es cómo la experiencia urbana de estos personajes denota una falta de correspondencia entre el individuo y su mundo exterior. En relación a la teoría de la novela iniciada por Lukács, Goldman anota que “hace falta para que haya novela, una oposición radical entre el hombre y el mundo, entre el individuo y la sociedad” (185). El personaje Cosme ha sido considerado hasta la actualidad por muchos especialistas como un “antihéroe”. Este rótulo, sin embargo, no se da porque el personaje se haya degradado o porque no se vean representados en él todos los valores que deberían identificar a una colectividad. Su anti-heroísmo se origina en su constante fracaso. Su vida, desde la niñez, ha estado caracterizada por la derrota. La imposibilidad de alcanzar el éxito, ya sea en el amor, en la amistad o en el ámbito económico, indica que algo en su formación ha fallado. El lector se pregunta constantemente si fueron insuficientes las instrucciones y los valores impartidos por sus padres, don Damián y doña Ramona, o los eternos consejos de su padrino, el doctor Patagato. Lo cierto es que la vida de Cosme se mueve de manera inversa a la del pícaro barroco. En lugar de intentar medrar individualmente en la sociedad, se produce el declive de una estirpe que va en camino a la decadencia. La familia de Cosme pasa de llevar una vida con patrimonios varios como la botica, que le servía para la preparación de medicamentos y que fue significativa para su

educación formal, a perder el negocio familiar, a perder también la casa y a quedar completamente en la ruina. Empero, este proceso no se produce de manera automática. Desde que Cosme es un niño, se comienza a inferir el triste final de su linaje.

Lukács ha señalado como condición básica de la novela moderna burguesa la presencia de un héroe problemático que busca valores en una sociedad que se encuentra ya degradada.³⁵ En el caso de *Cosme*, los personajes conectados a una estirpe tradicional son paulatinamente expulsados de la comunidad barranquillera corrupta. Asimismo, Cosme no está, necesariamente, en busca de valores. Su experiencia en el mundo urbano demuestra que son sus prácticas y sus hábitos los que se encuentran caducos. Por eso el movimiento inverso del descenso social: después de ocupar un lugar importante en la sociedad, el mantener los antiguos valores y las costumbres previas es insuficiente para sobrevivir en una ciudad contaminada. El crítico Guillermo Tedio ha comentado que la incapacidad de Cosme para resolver los problemas que se le presentan se relaciona con el fracaso de la educación impartida por sus padres y el padrino: “todos ellos, de algún modo, suman para crear en Cosme la visión distante de un mundo que no concuerda con la cruda realidad exterior” (10). Más que un fracaso en su rol de guías y educadores, la familia, al igual que Cosme, forma parte de un linaje que no se compagina bien con las dinámicas burguesas. Sus valores y sus costumbres difieren cada vez más agudamente de los comportamientos de la nueva sociedad mercantil.

Desde que Cosme es un niño, experimenta, inconscientemente, la degradación y corrupción de las instituciones de poder. La escuela, por ejemplo, como entidad encargada de impartir conocimientos y los valores que debe supuestamente tener una colectividad, se encuentra degenerada en sus funciones. A sus ocho años, Cosme inicia sus estudios de primaria

³⁵ Mirar introducción de Stephen Gilman sobre la *celestina* en: Rojas, Fernando De. *La tragicomedia de Calisto y Melibea*. España: Alianza Editorial, 1969.

en la escuela de la Sagrada Familia, donde conoce a la señorita Dora, su maestra, quien encuentra en el niño rasgos similares a los de su viejo amor, un primo suyo que murió antes de que se pudiera concretar la relación en matrimonio:

la figura del novio, jamás desteñida en el recuerdo, pareció que se armara parte por parte ante los ojos alucinados de la señorita Dora. Las orejas de Cosme eran como las del héroe del zaguán [...] La nariz, ligeramente arriscada también, contenía las mismas veintisiete pecas. (43)

De esta relación platónica creada por la maestra se pasa al contacto físico, cuando “la señorita Dora acariciaba con marcada ternura la cabeza evocadora de Cosme” (43). El acoso inmoral de la maestra deja vislumbrar toda una crisis del sector educativo. Si un profesor adopta este tipo de comportamiento, al fin y al cabo, qué se puede esperar del futuro de la sociedad. Los niños de esta comunidad estudiantil, a diferencia de Cosme, han aprendido que se debe ejercer un rol social para poder subsistir en un medio hostil; esto es, precisamente, lo que Cosme nunca hace. En efecto, estos niños reconocen que, a veces, es necesario engañar y aprovecharse del más débil para poder alcanzar objetivos. Roque y Palento, por ejemplo, compañeros de escuela de Cosme, logran persuadirlo de que les compre unos balines “mágicos”. Según estos embaucadores, los balines contaban con una particularidad especial, ya que eran de imán y podían perseguir a los pajaritos: “aunque tires para otro lado, dan la vuelta y ¡zas! Te los vendo por veinte centavos” (48). Cosme, en un principio, se niega porque no tiene dinero, después de lo cual, sin embargo, “privándose de sus dulces [...] reunió la suma del negocio” (48). La ingenuidad de Cosme contrasta con la sagacidad de los otros niños para hacer creíble la historia de los balines “mágicos”. El valor del dinero ha cobrado significado en una sociedad materialista. El hecho de que los niños de esta escuela consideren importante la obtención de veinte centavos y sientan, al mismo tiempo, fascinación por haber engañado a un inocente, indica el decaimiento de ciertos valores en la sociedad, valores que están aún presentes en Cosme. Los

modos de conducta que lo identifican están asociados a otro tipo de comunidad, que a lo largo de la novela agoniza ante la pérdida de su antiguo status.

Ya en su adolescencia, aparecen las primeras luces del amor cuando Cosme descubre que tiene una admiradora, Lucita. A través de la empleada de servicio de aquella chica, Cosme recibe sus cartas de amor, pese a que nunca antes había tenido contacto con ella. Hilario, compañero de Cosme, se percata del episodio y quiere “ayudarlo”, convirtiéndose en mediador. Sería Hilario quien enviaría y recibiera las cartas. No obstante, aquel compañero se aprovecha también de la situación y empieza a cortejar a la muchacha: “un mes después, Hilario en medio de un corro de compañeros, leía unas cartas que comenzaban: Hilario de mi alma y concluían: tu amorcito, Lucita” (66). Peor aún, Hilario no tiene sentimientos profundos por aquella chica sino que todo forma parte de una burla y de un negocio para su beneficio, ya que termina vendiendo algunas cartas a otros compañeros. Cosme, a lo lejos, observa con dolor aquella escena: “mortal congoja lo abatía [...] Y luego aceptó que lo menos que le cumplía era caer atravesado el pecho por una bala, a los pies de la falaz Lucita” (66). Cosme yerra por confiar en la gente y por ser incapaz de efectuar él mismo las acciones que le corresponden.

Por sus fracasos amorosos, aprendemos que Cosme es un poeta romántico con una sensibilidad idealista, ubicado en un núcleo urbano donde imperan valores mediados por el interés. A raíz de su desengaño amoroso, escribe versos titulados *Mi dolor infinito*. El narrador omnisciente de la novela describe que “en estos versos Cosme se hacía llamar perentoriamente por una tumba, con la que entablaba un diálogo. La tumba había sido clavada para él por las propias garras de la Parca y *más con protervia que con su azadón*, según advertencia consignada en la primera estrofa” (67).

Cosme se encuentra desprotegido en el mundo en el que se mueve. El personaje no puede socializar y entablar una verdadera amistad o una relación amorosa porque no encuentra una correspondencia con las personas que lo rodean. Por eso, se encuentra solo y expuesto constantemente a malos tratos. Esta es la experiencia de vivir en un mundo “sin techo”, cosa que, para Lukács, es una condición básica de la novela moderna. Fue justamente el impacto del mundo urbano lo que Fuenmayor quiso evidenciar en su novela. Una vez que la sociedad se ha adaptado al nuevo ritmo, son otras las dinámicas y otros los intereses que se producen a nivel colectivo. En este proceso, una nueva clase emerge, mientras que otra empieza a decaer al ir perdiendo su fuerza y su poder dentro de la comunidad. Esto ocurre, por ejemplo, con Cosme y su familia. Paralelamente, Fuenmayor muestra las falencias y los defectos de la masa urbana barranquillera, que es engañosa, corrupta y materialista.

Un episodio cómico y pintoresco en la novela nos da una imagen clara de la degradación de valores de esta sociedad. Aún adolescente, Cosme recibe permiso de sus padres sobreprotectores y de su padrino, el doctor Patagato, para salir solo un 31 de diciembre, con la condición de regresar antes de la medianoche. El joven, entusiasmado por la sensación de libertad, sale en busca de aventuras. Lo mejor, piensa, “era llegar a barrio desconocido para asegurar mejor su libertad” (69). Se dirige hacia una casa cuya música llama su atención. Girando su mirada, divisa una casa humilde con unas mujeres de extraño aspecto en su entrada. El joven se acerca y es inmediatamente capturado por una de ellas. La mujer, con voz agitada, está alegre y asombrada por su presencia. Cosme piensa que ésa puede ser una posibilidad de tener algún encuentro amoroso. Por el contrario, la mujer “arrastró a Cosme hasta un cuarto en donde lo presentó a una anciana ciega, adormitada en un gran sillón” (71). Repentinamente, Cosme se encuentra no sólo en compañía de una anciana con problemas estomacales, sino

también de otra mujer con un bebé que no para de llorar. La mujer sentencia: “volvemos en seguida. Cinco minutos” (71). Al iluso de Cosme los cinco minutos se le hacen horas, “hasta los oídos [...] llegaban los ecos alegres de la ciudad en fiesta” (72). Imposibilitado de salir, ya que “se oyó a poco distinto el ruido de un cerrojo al correrse y el tac de un candado al cerrarse” (71), no tiene más que esperar (71). Cuando las mujeres regresan, lo maltratan por haber dejado al niño llorando y por no haber atendido bien a la anciana que había dejado excrementos por los rincones de la casa.

Este episodio, aunque cómico para el lector, es lamentable para el personaje Cosme, ya que agudiza su crisis con la sociedad urbana. Su ingenuidad y su poca sagacidad le impiden advertir las motivaciones ocultas de los individuos que lo rodean. La sobreprotección impuesta por sus padres y por su padrino lo convierten en un hombre incapaz de afrontar las catástrofes del mundo exterior. Por el contrario, luce desprotegido frente a un medio que es hostil. Esto se debe a que la familia, así como Cosme, comparte conductas que contrastan con la sociedad materialista y corrupta. En consecuencia, el modelo familiar es insuficiente para evitarle a Cosme las malas experiencias en el mundo urbano en el que las dinámicas de socialización son efímeras y están basadas en el interés. Las relaciones interpersonales se desechan toda vez que las partes materialicen los objetivos que persiguen. Es por esto que Cosme siempre es usado, ultrajado y expuesto a burlas continuas. Su fracaso en el plano amoroso revela una crisis de valores a nivel colectivo.

A su fracaso en el mundo social se suma también el deterioro de los bienes familiares: “y aconteció que, antes de terminar las vacaciones, los negocios de don Damián, bastante complicados hacía algún tiempo, empeoraban con tal suerte, que el meritorio farmacéutico tuvo que entregarse a sus acreedores” (85). Este deterioro económico que padece el padre de Cosme

se produce por el establecimiento de farmacias con gran poder adquisitivo que compiten con boticas modestas como la de don Damián. Durante las dos primeras décadas del siglo XX, las boticas funcionaban como pequeños laboratorios químicos en los que se producían medicamentos. Los boticarios tenían la facultad de recetar a sus clientes con autoridad.³⁶ No obstante, estas boticas fueron perdiendo su fuerza competitiva debido a que las nuevas farmacias comenzaron a importar drogas patentadas del exterior, como Estados Unidos y Europa. Por esta introducción de productos de la gran industria, se dio el desplazamiento no sólo de la mano de obra del boticario sino también del lugar privilegiado que sustentaba en la sociedad. La presencia de capital extranjero puso en jaque a mercaderes y a pequeños y medianos comerciantes, tal como ocurre con la botica del padre de Cosme, quien tiene que rendirse ante sus acreedores.

A su vez, el representante del principal acreedor, Richardson and Williamson, transforma su nombre para estar a la altura de su “nacionalidad postiza”. De Pérez pasa a ser llamado Mr. Perheth. Su conducta demuestra el impacto de la hegemonía norteamericana sobre esta ciudad portuaria, que significa una re-colonización económica y cultural. Por ejemplo, así como cambia su apellido, también cambian sus intereses conforme al beneficio que pudiera obtener. Uno de estos beneficios es el de despojar a la familia de Cosme de su negocio:

obtuvo la firma del cliente apurado, al pie de varios confusos poderes, y el resultado fue que Richardson and Williamson salvaron toda su acreencia, y Mr. Perheth además de la comisión extra que le fue reconocida, se llevó pulcramente cuanto quedaba de los haberes de don Damián, a título de gastos secretos. (85)

El negocio de toda una vida no le genera al padre de Cosme la solidez económica necesaria para subsistir en el mundo del mercado. La competencia y las compañías extranjeras están en su esplendor y el consumidor prefiere probar los nuevos productos. Mientras, los

³⁶ Para más información sobre cómo funcionaban las boticas y su incidencia, revisar el ensayo: “Historia social y literatura en Colombia a comienzos del siglo XX. Los sectores sociales medios en la novela *Cosme* de José Félix Fuenmayor”.

antiguos negocios decaen ante su incapacidad de enfrentarse a las nuevas compañías, en el mundo del mercado. El impacto de la hegemonía norteamericana se advierte también en Mr. Perheth, figura empleada por Fuenmayor para recrear a un sector de la sociedad que se ha inclinado fácilmente por una nueva cultura y que ha adoptado sus prácticas deshonestas. Mr. Perheth se aprovecha del poco conocimiento que tiene el padre de Cosme de los negocios para despojarlo de sus bienes y, de paso, llevarse una buena tajada de dinero.

Sumido en una crisis económica familiar aguda, Cosme, ya contador, tiene que salir al mundo laboral donde encuentra dos puestos controlados por el señor Pechuga. Su primer trabajo es en el “Pan Comercial”. Este local está administrado por el perezoso de don Barbo, quien abusa de la presencia de Cosme para delegarle labores que no le corresponden. Durante su segunda semana de trabajo, Cosme:

puso en limpio borradores de don Barbo. La tercera redactó cartas conforme a indicaciones de don Barbo. Y don Barbo pudo así entregarse por completo a la lectura de periódicos y a la composición de hermosas epístolas enderezadas a cierta dama cuarentenal pero esquiva, a quien acosaba, desde años atrás, con su literatura de babador. (100)

Su segundo trabajo lo encuentra en el barco “Zangamanga”, a donde llega trasladado por el señor Pechuga. La función de contador funciona sólo en apariencia. La presencia de Cosme le sirve como cortina al señor Pechuga y al capitán del barco, Truco, para robar el importe de los servicios del buque. Cuando el capitán quiere obligar a Cosme a maquillar documentos y a cambiar cifras numéricas, éste se niega, por lo que termina perdiendo su trabajo: “¿qué le pasa, imbécil? ¿Es que va a decirme que no? Conteste, o le arranco las orejas. Ante el insulto, Cosme reaccionó. Prendiendo el suelo con los ojos pero firme la voz, dijo: Me niego” (120). Después de este episodio con el capitán, es evidente la doble moral del señor Pechuga. Si bien “admira” la honestidad del muchacho, prescinde de sus servicios porque no le sirve para alcanzar sus objetivos. Cosme queda desempleado y eso en medio de una fuerte crisis económica familiar.

En ese momento, su madre ha empezado a enfermarse y su padre comienza a experimentar una grave amargura ante la vida y ante la imposibilidad de ser alguien útil para la sociedad. El momento de mayor crisis ocurre cuando la familia pierde su casa por estar hipotecada a los acreedores Boca Hermanos. Una vez más, don Damián termina embaucado por un abogado que, a través de engaños, le hace firmar documentos sin estar consciente de lo que significan: “Querido farmacéutico [...] Boca Hermanos cancelan la obligación de usted. ¡Qué nobleza! Créame: y usted recibe, además, una suma exactamente igual a la décima parte del monto total de la deuda. Venga usted, afortunado caballero. Ven, Damián, firma” (154). Después de haber firmado el documento y antes de partir, el abogado le sentencia que “la casa debe estar desocupada dentro de ocho días” (155). La parte del dinero que le correspondía a la familia después de haber entregado la casa es negada por Boca Hermanos. Los intentos de Cosme por recuperar la décima parte son también en vano. Su padre, en medio de su desesperación, lo llama “cobarde”, y éste es el impulso que tiene Cosme para regresar y reclamar con firmeza a Boca Hermanos el dinero que le correspondía a su familia.

Sin casa, sin negocio y sin dinero, la familia de Cosme cae gradualmente de más a menos. Al final, Cosme sí recibe el monto por la décima parte que luego, sin embargo, pierde al ser embaucado, nuevamente, pero esta vez por los engaños de una mujer. Ocurre después la muerte de su madre en medio del llanto hipócrita de las vecinas a quienes sólo les interesa apoderarse de los bienes materiales que le restan a la familia. Su padre, ya sin su mujer y en un estado de pánico al encontrarse sin ningún capital, pierde la cordura y se quita la vida. Mientras, su padrino, el doctor Patagato, muere a causa de una bala perdida en las calles. Cada uno de los pilares de la formación en valores de Cosme desaparece de manera trágica. Su extinción es la muerte simbólica de una parte de la sociedad que no encuentra cabida en la vida urbana.

Igualmente, esta nueva sociedad ha perdido su autonomía al no poder frenar el impacto hegemónico norteamericano. La sociedad barranquillera es literalmente tragada por un modelo económico-cultural con capacidad de cooptarla. Cosme, por su parte, nunca aprende de sus malas experiencias. Siempre intenta confiar en la gente, actuar con honestidad ante situaciones turbias; no obstante, asumir y mantener tal posición lo distancia de una comunidad degradada.

No existe una correspondencia entre el individuo y su medio. El antihéroe, Cosme, es incapaz de culminar con éxito cualquier tarea o proyecto que emprenda. Esto no se da porque tenga una carencia de potencial o de inteligencia. Al contrario, siempre se destacó en el ámbito educativo y hasta llegó a ser un contador. Su desgracia radica en idealizar un mundo y una sociedad que no sólo está degradada en sus funciones, sino también subalternizada. Con relación a esta idea, el investigador Brushwood, especialista en la obra de Fuenmayor, vio en *Cosme* “la historia de un ser humano inadecuado en un ambiente urbano” (110). En efecto, su enajenación y su incapacidad de armonizarse con las dinámicas de la vida citadina demuestran que su linaje está ya en los márgenes de la nueva sociedad. Fuenmayor presenta una urbe materialista que se mueve por el estímulo del ascenso social, que engaña y que es capaz de perder rasgos de su propia identidad para adoptar posturas que le ayuden a cumplir el propósito del progreso y del enriquecimiento material.

Es por esto que la novela *Cosme* es fundamental para la creación de una genealogía que nos permita llegar a los orígenes de la literatura fantástica latinoamericana. Esta novela sirve como puente de transición entre la crisis expresada por Fuenmayor en sus primeros versos modernistas y su novela fantástica. De hecho, el escritor caribeño escribió *Cosme* y *Una triste aventura de 14 sabios* al mismo tiempo, sólo que decidió publicar la primera en 1927 y la segunda en 1928. En *Cosme* no sólo hay angustia, temor y nostalgia por un pasado perdido, sino

que también se materializan los deseos de modernidad a partir de nuevas costumbres y las discusiones pseudocientíficas del doctor Patagato, así como también por la presencia de compañías extranjeras y la influencia de su lengua y su cultura. Para Fuenmayor, es importante contar la historia de Cosme personaje desde su infancia hasta su adultez para poder así presentar el gradual declive de una parte tradicional de la comunidad, con sus antiguos valores y sus costumbres que resultan insuficientes para hacer de Cosme un hombre útil para la vida urbana y capitalista. El trágico final de esta familia indica la desaparición simbólica de la sociedad tradicional barranquillera, mientras que personajes como don Pechuga, Truco, los compañeros de escuela, las mujeres y el abogado embaucador son los representantes de esta nueva sociedad degradada.

2.3.3 Quiroga y Los perseguidos

Como ya se ha señalado, el cambio de siglo y el avance de la sociedad moderna fueron decisivos para la obra modernista de Fuenmayor. Los efectos de este momento histórico encuentran correspondencias con los procesos que tienen lugar en la región rioplatense. Mientras que Barranquilla, en su calidad de puerto, se convirtió en un centro importante para la emergencia de la urbe moderna en Colombia, en Montevideo y en especial, Buenos Aires, se concentró uno de los bloques más importantes del cosmopolitismo latinoamericano. También, en calidad de puerto, la ciudad bonaerense se convirtió en el epicentro de múltiples avances tecnológicos e

industriales; además, aquí se dio la mayor recepción de inmigrantes de Latinoamérica, quienes mantuvieron sus costumbres y su lengua.³⁷

Estas circunstancias históricas tuvieron un impacto en la actividad artística de Quiroga, cuyo imaginario cultural había ya entrado en contacto con nuevas dinámicas sociales de tipo moderno. Al respecto, Beatriz Sarlo ha señalado que “ya en 1890 se había quebrado la imagen de una ciudad homogénea [...] pero treinta años son poco para asimilar, en la dimensión subjetiva, las radicales diferencias introducidas por el crecimiento urbano, la inmigración y los hijos de la inmigración” (*Modernidad periférica* 17). Cuando Quiroga partió a París por unos cuantos meses, el proyecto de modernización había entrado en vigor en la región del Río de la Plata. Ya en Europa, el escritor había experimentado un choque cultural con la sociedad parisina, la cual desplegaba sus artefactos modernos y su sociedad burguesa materialista.

Este desencuentro con la ciudad moderna continuó, sin embargo, al regresar a su región, donde se encontró con un proceso similar al experimentado en Europa. La crisis parisina se trasladó a ciudades que habían dejado de ser familiares para el escritor, transformadas por una nueva identidad. Efectivamente, en la empresa moderna, “las relaciones tradicionales son afectadas por nuevas regulaciones” (Sarlo, *Una modernidad periférica* 34). Quiroga fue testigo de estas nuevas regulaciones a partir del amplio desarrollo industrial y demográfico en el sector rioplatense. Inicialmente en Uruguay, pero principalmente en Argentina, Quiroga presenció la formación de nuevas subjetividades importadas por la sociedad moderna. En efecto, “la población de Buenos Aires, menos de 100.000 habitantes en 1850, hacia 1880 es superior a los 500.000, y más de la mitad extranjeros” (Morales 46). Esta movilización incitó la formación de

³⁷ Al respecto, Sarmiento en *Facundo* (1845), declaró que era necesario para la modernización de la Argentina, que nuevos ciudadanos, preferiblemente europeos y norteamericanos, poblaran las zonas desérticas, habitadas inicialmente por indígenas salvajes y fomentar así la educación y el mestizaje necesario para el progreso de la nación.

una burguesía que imponía no sólo un nuevo ritmo de vida, sino también la adaptación a nuevas formas de producir cultura. Es precisamente esta coyuntura histórica la que se presenta en la trama narrativa de “Los perseguidos” de Quiroga.

Aunque el relato fue publicado en 1905, el narrador hace referencia explícita al momento histórico en el cual la acción tiene lugar, es decir al Buenos Aires de 1903. Paralelamente, el texto da señales de superar el espacio ficcional al presentar referentes que indican que el personaje que narra, Horacio, es un álgter ego de Quiroga. Efectivamente, este personaje no sólo lleva el mismo nombre de su autor, sino que también conoce a Lucas Díaz, el perseguido, en casa de Leopoldo Lugones, también presente en el relato. En “Los Perseguidos”, la calle es el escenario de vida burguesa, y sus “vidrieras”, “veredas”, “coches de plaza” y “tramways” son observados por Horacio, quien también advierte la presencia de sujetos foráneos dentro de esta ciudad. En este relato, la calle se consolida como el lugar de formación de la subjetividad moderna que produce y al mismo tiempo está marcada por efectos de persecución. Esta coyuntura lleva al personaje de Lucas Díaz al estado de locura. Díaz entra en escena cuando aparece en casa de Leopoldo Lugones, una noche en que Horacio también visitaba al amigo escritor. Desde su primer contacto con Díaz, Horacio lo considera loco: en medio de la noche, y a solas, Díaz le cuenta a Horacio la historia de un amigo suyo, “un muchacho provinciano”, que sufría de delirios de persecución por los que, a la postre, había enloquecido. Díaz explica que ese amigo había sufrido una fuerte fiebre tifoidea que lo dejó postrado por dos meses en una cama. Tiempo después, cuando ese amigo se había recuperado y salido a la calle, había tenido una experiencia hostil con el mundo exterior y, en palabras de Díaz, había hallado “las calles pobladas de enemigos” (3).

Al escuchar esta historia, Horacio siente que este hombre le miente y que está, en verdad, loco. Una vez que Díaz se marcha de la casa de Lugones, Leopoldo le explica a Horacio que el tal “amigo” que según Díaz había sido un perseguido no existió nunca. En realidad, fue el mismo Lucas Díaz quien sufrió aquella fiebre que lo arrojó a la privacidad de su habitación. Después de su recuperación, obligado a enfrentar nuevamente el mundo exterior, comenzó a sufrir delirios de persecución.

Dos semanas más tarde, deambulando por la calle, Horacio ve caminar de lejos a Díaz y decide, en un momento de éxtasis, seguirlo y andar muy cerca de él pero sin dejarle saber que lo persigue. Pronto Horacio empieza a sentir que se ha convertido en un perseguidor y Díaz en su víctima, en el perseguido. Ese instante queda registrado, para Horacio, en los ojos juzgadores de aquellos transeúntes que observan cómo persigue a Díaz (quien además, en su opinión, se encuentra desprevenido de tal persecución). Estos observadores, por su parte, son puestos en escena en una calle colmada de vitrinas, de ruidos de coches y de numerosos individuos que caminan sin un rumbo específico. Se trata, en efecto, de la ciudad poblada de los nuevos sujetos que Díaz había encontrado luego de estar durante meses enfermo de fiebre tifoidea.

Parece ser, en otras palabras, que Horacio se ha contagiado del mal de Díaz. Por ello, comienza a ser un perseguido más cuando se concentra en las miradas que, para él, *persiguen su propia persecución de Díaz*, y entre las que se encuentran la de un español burgués, así como una persona que “pasaba por la vereda de enfrente en dirección contraria, y continuó su camino dándose vuelta a cada momento con divertida extrañeza” (5); también la de un “revisor de tramway”, quien según Horacio no sólo los había estado observando mucho antes de que él se diera cuenta, sino que además “los siguió con los ojos” (5). Todas estas miradas de sujetos extraños sugieren que Horacio, como antes Díaz, ha sido contagiado del mal de la persecución.

Simultáneamente, Horacio es perseguido por Lucas, quien es capaz de advertir durante todo el recorrido, gracias a los vidrios desplegados a lo largo y ancho de la calle, la presencia del supuesto perseguidor. Lucas, de hecho, así lo señala:

Yo puedo o no ser perseguido; pero lo que es indudable es que el empeño suyo de hacerme ver que usted también lo es, tendrá por consecuencia que usted, en su afán de *estudiarme*, acabará por convertirse en perseguido real, y yo entonces me ocuparé en hacerle muecas cuando no me vea, como usted ha hecho conmigo. (6)

Horacio, por su parte, se encuentra “solo” en su casa una vez que se despide de Lucas, tal como él mismo lo expresa. Pese a esto, “le surgió la aniquilante angustia del hombre que en una casa sola no se siente solo” (10). No obstante, es Díaz quien termina siendo mayormente afectado por el contacto con la ciudad moderna y sus nuevos andantes. Efectivamente, después de su encuentro con Horacio, Díaz permanece encerrado en su habitación, su condición empeora con el tiempo, sufre de episodios de demencia: “¡Se había metido en la cama de miedo!” (11). En uno de sus pocos momentos de cordura, Díaz le explica a Horacio, quien se acerca a visitarlo, que escucha una voz “ni suya ni mía, una voz clara, en cualquier parte, detrás del ropero, en el techo –ahí en el techo, por ejemplo –llamándole, insultan” (11). Los delirios de persecución acaban por aniquilar a este personaje, que intenta lanzarse del balcón de su casa mientras los vecinos, espantados, ven cómo un hombre desnudo grita incoherencias hacia la calle. Al final, Díaz es internado en un instituto mental mientras que Horacio logra superar la condición de persecución para emprender, junto a su amigo Leopoldo Lugones, un regenerativo viaje a Misiones.

En este relato, el personaje Lucas Díaz sostiene un enfrentamiento con la ciudad y sus nuevos habitantes. La escenificación de una Buenos Aires con dinámicas urbanas y en pleno proceso de modernización hace eco con la visión que Quiroga tuvo de la ciudad cuando llegó en

1903. Para ese entonces, el gobierno nacional, para expandir su modelo económico, había respaldado activamente la masiva inmigración.³⁸ La mano de obra era necesaria para suplir las necesidades del momento. De esta forma, italianos, españoles, rusos y alemanes, entre otros inmigrantes, arribaron a la Argentina atraídos por las nuevas oportunidades laborales. No obstante, la inclusión de nuevos ciudadanos dentro del proyecto nacional no fue del todo armónica. Por el contrario, Buenos Aires era una ciudad heterogénea y caótica. Tal circunstancia produjo desconfianza en los antiguos pobladores, quienes veían este proceso de inclusión como una “invasión”.³⁹ Robin Lefere, por ejemplo, ha señalado en su estudio sobre *Fervor de Buenos Aires*⁴⁰ que el contexto cultural de la época estaba centrado en dos debates; por un lado, el problema de la identidad nacional frente a los modelos imperiales y, por el otro, la presión migratoria (4).

En “Los perseguidos” es evidente la presencia de nuevos sujetos extranjeros que ejercen una presión negativa sobre los paseantes locales de la ciudad, quienes sufren ante la mirada fija y constante de los foráneos. Esta mirada persigue, acecha, encierra y finalmente desintegra al individuo del nuevo espacio social burgués. El caso de Lucas Díaz expone una crisis originada en el sujeto tradicional a partir de la irrupción de los procesos de modernización en Buenos Aires. Es reveladora la enajenación que experimenta este personaje, que no encuentra una forma de insertarse dentro de la dinámica de la nueva sociedad. El hecho de que los inmigrantes fueran

³⁸Tal gesto se apoya en las ideas liberales del XIX –Sarmiento, Alberdi- que afirmaban que para lograr el desarrollo y progreso industrial era necesario poblar la argentina de europeos y fomentar la educación.

³⁹ Revisar David Viñas. *Literatura Argentina y realidad política*. Buenos Aires: J. Álvarez, 1964.

⁴⁰ En *Fervor de Buenos Aires* está presente la lucha de Borges por el “criollismo argentino”, opuesto a las fuerzas extranjerizantes. El mismo Borges señaló en el prólogo de este poemario su rechazo frente a esta circunstancia: de “propósito pues, he rechazado los vehementes reclamos de quienes en Buenos Aires no advierten sino lo extranjerizo: la vocinglera energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los puertos, acontecimientos ambos que rubrican con inquietud inusitada la dejadez de una población criolla”.

un grupo tan heterogéneo en lo que respecta a su clase social –muchos eran campesinos, otros asalariados y obreros– hizo que surgieran nuevos escenarios en la ciudad: el de la fábrica, el trabajo, el sindicato, entre otros. Lucas Díaz es incapaz de adaptarse a los nuevos escenarios urbanos, situación que provoca su desplazamiento. La presencia explícita de extranjeros en las calles es un indicador de que algo se ha transformado y de que nuevas formas de producción cultural han comenzado a constituirse como los modelos a seguir. Díaz queda desarticulado de este orden, por lo que de manera paulatina se enferma cada vez más agudamente, escuchando voces que lo acechan y lo insultan, llevándolo a sufrir instancias de pánico al no encontrar ni paz ni tranquilidad en su propia habitación. Como el mismo título del relato lo sugiere, “los perseguidos” terminan siendo los individuos que forman parte de una tradición y una aristocracia que está condenada a desaparecer. Se produce una ruptura de este orden por una nueva sociabilidad que se superpone con una fuerza arremetidora. Lucas Díaz ha sido, sin duda, marcado de manera traumática por esta nueva subjetividad moderna.

En *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Noé Jitrik dice que en la obra del uruguayo hay un constante miedo a las cosas y a la muerte.⁴¹ En este relato, en particular, el miedo se origina por el contacto que los personajes tienen con el mundo urbano. Los delirios de los que sufre Lucas Díaz son una respuesta a su desencuentro con la ciudad. Quiroga problematiza en su relato la fuerza con que el proyecto moderno embistió al sector tradicional de la comunidad rioplatense. El conflictivo encuentro entre la tradición y la modernidad queda expuesto en los personajes protagonistas. Sus delirios de persecución son una referencia de un malestar generalizado, pero que sólo es padecido por quienes pueden identificar la mirada extraña de los desconocidos paseantes de la ciudad. Las multitudes, paradigmáticamente urbanas, causan tal temor y horror

⁴¹ Noé Jitrik, “Soledad: huraña, desdén, timidez.” *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Ed. Ángel Flores. *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976. 37-61. Print.

que, al final, hacen que Lucas Díaz sea incapaz de integrarse a la colectividad burguesa. Para el crítico Leonidas Morales, por ejemplo, “lo burgués carece de territorio propio. El suyo es un territorio arrebatado. Se despliega en lo ajeno, lo usurpa. Vive de lo que despoja” (50). Quiroga, entonces, encara en este relato el problema de la modernidad y, de hecho, el problema de una modernidad en su condición periférica.

Tanto el trabajo modernista de Fuenmayor como el de Quiroga no sólo dialogan con la crisis que se ha delineado a lo largo de este análisis, sino que también salen de los límites del modernismo y empiezan a registrar sensibilidades vanguardistas. Este gesto hace que su obra sea sumamente interesante, pues se convierte en un puente entre el modernismo y la vanguardia. La obra de ambos escritores da una visión crítica de los cambios acaecidos en cada uno de sus puertos durante los primeros años del siglo XX. El escritor rioplatense y el caribeño miran de frente, aunque con espanto, las emergentes dinámicas burguesas de la vida en la ciudad y sus efectos en el campo. En el caso de Quiroga, se produce un enfrentamiento de un escritor-personaje con una existencia avasalladora que él encara. Las posibilidades de sobrevivir a esa existencia son reveladas en el estado de locura del personaje principal de “Los perseguidos”. Mientras que, tanto en este relato como en el poemario de Fuenmayor y su novela *Cosme*, se puede ver un proceso degenerativo de los integrantes de un sector tradicional de estas sociedades. En Barranquilla y Buenos Aires, la ciudad y sus nuevos valores generan, de forma paulatina, el retiro de una estirpe que ha llegado al final de su existencia. Tanto el poemario *Musa del trópico* y *Cosme* como “Los perseguidos” son ejemplos fundamentales que permiten ir a contramarcha de las lecturas que se han obstinado por entender la obra modernista de Quiroga y de Fuenmayor como un mero ejercicio estilístico, escapista e imitativo que poco o nada se

relaciona con la realidad circundante de los escritores. Por el contrario, como se ha argumentado, es precisamente esa realidad adversa el eje temático de su trabajo modernista inicial.

Simultáneamente, “Los perseguidos”, aunque publicada en 1905, deja ver su dimensión vanguardista, acompañada de rasgos formales como la intertextualidad y el tratamiento experimental que se da a la figura del autor y a las de los personajes. Mientras, en el caso de *Cosme*, como lo señala la crítica María José Burgos, “el particular uso del absurdo y el humor, que lo emparentan, por momentos, con la desmitificante novela picaresca, lo sitúan entre las mayores manifestaciones novelísticas de vanguardia de la época” (166). La relación particular que Fuenmayor sostiene con su acto de escritura rompe con los modelos tradicionalistas imperantes en la literatura nacional colombiana. En su novela hay trasgresión, intertextualidad, rasgos de oralidad, ironía y humor. A través de estas categorías, el escritor prolonga la crisis que ya había presentado en 1910 con su poemario *Musas del trópico*.

Tanto el relato como la novela y los poemas analizados dejan ver la crisis del sujeto tradicional y la fractura cultural que padece. Esta crisis, sin embargo, no desaparece ni en los cuentos misioneros de Quiroga ni en la última colección de cuentos de Fuenmayor, *La muerte en la calle*, publicada póstumamente en 1967. Antes que una ruptura con el modernismo, en la obra posterior de estos escritores existe una continuación del leitmotiv modernista, acompañada también por la fascinación que ambos escritores tuvieron por los distintos artefactos tecnológicos. En consecuencia, su temprano trabajo modernista se convirtió en una bisagra que les permitió circular por nuevos géneros literarios en América Latina, como el regionalismo y la vanguardia. Es precisamente en ese horizonte vanguardista donde comienza su exploración en el ámbito fantástico, tal como lo veremos más adelante en esta tesis.

2.4 QUIROGA Y LOS INICIOS DE LO FANTÁSTICO: “FANTASÍA NERVIOSA”

Al hablar de Horacio Quiroga, lo primero que viene a la mente de críticos y lectores es la extraña relación que sus personajes sostienen con el medio rural. Esta postura frecuente demuestra el error de la premisa misma, así como la urgencia de replantearse la lectura de los cuentos del escritor rioplatense. Por ejemplo, la lucha insistente del hombre frente a una naturaleza hostil, que absorbe al personaje y lo conduce a muertes absurdas, casi premeditadas, con un final fantástico y difícil de interpretar, es una característica recurrente de su producción cuentística. Para críticos como Emir Rodríguez Monegal y Noé Jitrik,⁴² por ejemplo, “el estado de la naturaleza” se debe, principalmente, “a la personalidad y biografía de Quiroga” (41). De hecho, es ya habitual conectar la vida familiar trágica del autor, acompañada de muertes absurdas y suicidios, con la recurrente temática de la muerte en su obra. El cuento “Fantasía nerviosa” se suma a la lista de relatos fantásticos que parecen no tener una explicación racional y poca relación con el momento histórico de la época. Sin embargo, un análisis profundo de este texto permite encontrar un diálogo con la problemática relación del escritor con la vida urbana, tal como se ha visto en el relato “Los perseguidos”. Los cuentos fantásticos modernistas de Quiroga como “Fantasía nerviosa” entran en la dinámica de la desarticulación y la enajenación del individuo que es incapaz de encontrar correspondencias con el mundo urbano. No se debe confundir, empero, la búsqueda del elemento fantástico en sus cuentos con la exploración de fines estéticos llamativos. Por el contrario:

lo fantástico en la literatura moderna hunde sus raíces en un mundo sin coordenadas, sin eje estabilizador, con sus elementos desprendidos, expulsados de sus órbitas regulares. Solo así cabe imaginar que esos elementos entren de pronto en

⁴² Emir Rodríguez Monegal, “Horacio Quiroga. Vida y creación.” En *Narradores de esta América*. Montevideo, Editorial Arca, s / f. p. 41.

conjunciones insólitas, en combinatorias que operan fuera de toda codificación racional. (Morales 29)

Teniendo en cuenta el aporte de Morales, se puede comprender que los cuentos modernistas fantásticos quiroguianos recomponen su visión de la catástrofe exterior. Quiroga, en el núcleo de la ciudad moderna, es un ser marginado que no encuentra en ella fragmentos con los cuales reconstruir un mundo racional para los hombres que, como él, sufren angustiosamente el fin de toda una estirpe.

Es por esto que su cuento fantástico ha sido canónicamente caracterizado por su ruptura con la realidad. Esta actitud no significa que el autor le haya dado la espalda y se haya desconectado de ella. Por el contrario, la distorsiona y se concentra en explorar el subconsciente y el plano psicológico para, desde allí, encontrar un espacio no material desde el cual escribir y decir al mundo. En su estudio *Le recit fantastique* (1974), Irène Bessière señala que lo fantástico nace de lo real, circula por su espacio, se contrapone a él, lo contradice y lo desarticula, produciendo múltiples realidades y significados.⁴³ A su vez, la búsqueda del subconsciente fue para Quiroga uno de los principales motores de su narrativa fantástica. Este gesto lo vincula directamente con la tradición modernista, ya que “the modernista short story tried to go beyond surface appearances in order to probe the hidden motives of human conduct and of artistic creativity” (Gonzalez 54).

La exploración de los motivos ocultos que circundan la conducta humana está presente en el cuento “Fantasía nerviosa”. El narrador “lleva consigo los estigmas de la modernidad” (Morales 26). Esta narración permite ver la toma de conciencia de los tiempos ruines que se viven en la ciudad moderna. De esta forma, la literatura registra la pérdida de confianza en la realidad y el horror que ésta produce. En el cuento, Juan, “de temperamento nervioso”, sufre de

⁴³ Un análisis más profundo sobre las distintas posturas e interpretaciones en torno a lo fantástico - Todorov, Bessière, entre otros- se dará en el segundo capítulo de esta tesis.

una neurosis que lo conduce a una “necesidad imprescindible de matar” (324). Este personaje asesina a sangre fría y a puñaladas a sus víctimas. Su vida gira en torno a la obsesión por la muerte. Un día, después de cometer una serie de crímenes, llega a su casa para intentar reposar. Es justamente en este punto de la narración cuando comienzan los juegos del subconsciente y la exploración del plano psicológico.

Como si los asesinatos incurridos no hubiesen sido suficientes, “Juan se acostó y en la oscuridad veía sangre”, “deseaba herir, desgarrar, clavar su puño en una herida abierta para agrandarla más” (325). Después, cuando Juan intenta conciliar el sueño, escucha que alguien lo llama. El hombre reconoce la voz de quien lo interpela e inmediatamente se percata de que es de una de sus víctimas. Juan ve cómo “la muerta resucitaba y se acercaba lentamente a su cama” y, posteriormente, “sintió un cuerpo frío que se deslizaba al lado suyo” (326). Una vez que la mujer se postra a su lado:

Juan pasó toda la noche acostado con una muerta que apoyaba la cabeza en su pecho y sin poder separar la mano de la herida que él había abierto con el puñal. Al día siguiente, hallaron el cuerpo sin vida de Juan, con una puñalada en el pecho. (326)

En el cuento, Juan funciona, inicialmente, como un agente de la vida urbana que absorbe los antiguos valores de la sociedad. A su paso por las calles, no sólo siente deseos enfermizos de matar, sino que consume su ambición de manera efectiva. En ese trayecto, acaba con la vida de personas conectadas a un pasado que no logran compaginarse con el ritmo moderno. Aunque Juan, como figura asociada a esta modernidad, actúe de manera automática, su conciencia le expone los efectos dañinos de su conducta. La aparición repentina de una mujer fantasmagórica simboliza la muerte de una tradición, pero también su incesante anhelo por resistir ante la violencia ejercida sobre ella. La imagen de la herida, aún abierta, indica que su lucha sigue latente. Por ello, toma la mano del hombre que con un cuchillo ha desgarrado la piel y los

órganos vitales de la humanidad. La lleva justo allí, donde todavía corre la sangre, con el fin de estremecerlo, para generarle un *shock* y para recuperarlo de sus actos involuntarios.

La conducta de asesino en serie de Juan pareciera demostrar su sometimiento a la vida urbana, como quien ha adoptado sus costumbres, sus gustos y sus prácticas. Su actitud, similar a la de toda una colectividad que se rindió ante la cultura de masas, apoyó el gradual y violento descenso de una comunidad anclada en la tradición. La imagen metafórica de la herida abierta es la producida por los nuevos modos de conducta que caracterizan a personas como Juan. Sin embargo, después de su contacto con la víctima, Juan aparece muerto a la mañana siguiente. Este final trágico e irracional sugiere que, eventualmente, la fuerza con la que se vive en la ciudad moderna termina por desintegrar a los hombres que, como Juan, se embelesan con los estímulos inmediatos creados por el mundo urbano.

Lejos de estar separado de la experiencia urbana y de ser un autor “escapista”, Quiroga demuestra en “Fantasía nerviosa” que es justamente esta condición la que le hace posible deconstruir su realidad para explorar distintos ámbitos desde los cuales poder responder y asumir una posición crítica ante la vida masificada de la ciudad. Esta postura le permite crear las vías de transición hacia la vanguardia. Como vimos anteriormente, este cuento está enmarcado aún en el plano modernista; no obstante, Quiroga se adelantaba ya a la exploración de técnicas vanguardistas de la segunda década del siglo XX, particularmente la surrealista.⁴⁴ Sobre el surrealismo, la crítica Rocío Oviedo Pérez ha indicado que:

resume, al ser la última de las vanguardias, los logros alcanzados a los que ya definitivamente une el rechazo de lo objetivo, positivista y racional y aboga por el mundo de los sueños, el primitivismo, la visión infantil y la locura, es decir, la predilección por lo inconsciente como predominio de la imaginación. (324)

⁴⁴ Con esto Quiroga se anticipa al surrealismo de André Bretón, quien en la década del 20 y siguiendo a Sigmund Freud, se interesó por descubrir los mecanismos del inconsciente y sobrepasar lo real por medio de lo imaginario y lo irracional.

En este cuento, Quiroga explora técnicas surrealistas que le permiten observar, desde el mundo de los sueños y del subconsciente, las catástrofes del mundo. Paralelamente, “el surrealismo profundiza en las corrientes ocultas del sujeto y de la realidad, la otra cara invisible de la misma” (Oviedo 333). El vuelco hacia lo oculto y lo invisible hizo que por mucho tiempo cuentos fantásticos modernistas como “Fantasía nerviosa” fueran desvinculados de las problemáticas adyacentes a la cultura rioplatense. Por el contrario, vemos que esta obra literaria es, precisamente, un producto de la coyuntura histórica de la época. Quiroga traslada, paulatinamente, las temáticas expresadas en su obra modernista hacia otros ámbitos narrativos, donde no sólo se mantiene su crisis sino también se incorporan ciertas pasiones e intereses que hacen que su narrativa fantástica sea un producto de la experiencia moderna. Se puede señalar, entonces, que existe una motivación interna que integra las fases modernista / vanguardista en Quiroga y Fuenmayor, como parte de una dialéctica compartida de enfrentamiento a la experiencia de la modernidad.

3.0 CAPÍTULO 2

3.1 LA CREACIÓN FANTÁSTICA

El diálogo que he elaborado hasta el momento entre escritores que pertenecen a distintas literaturas nacionales parte de una indagación sobre los orígenes de la narrativa fantástica latinoamericana, su posible articulación con otros géneros y períodos literarios, como el modernismo y la vanguardia, y su sugerente relación con el proyecto moderno. Es problemático entrar en la discusión sobre el concepto de lo fantástico ya que han existido diversas interpretaciones que, en lugar de facilitar su análisis, han complicado su comprensión. El común denominador entre las distintas aproximaciones ha sido el de categorizar lo fantástico como una modalidad que puede atravesar cualquier género literario, sin estar atado a un movimiento o período específico.⁴⁵ Su particularidad se da a partir de la aparición de elementos extraños en un espacio que es considerado como “real”.⁴⁶ Esto quiere decir que lo fantástico se produce cuando es imposible encontrar una explicación lógica a un evento irreal. En Todorov (1968) y Bessière (1974) lo fantástico encuentra otras cualidades que continúan transitando el espacio vicioso en el que se le ha estancado. Para Todorov, por ejemplo, lo fantástico se produce sólo mientras dure la vacilación o la incertidumbre de aquel que experimenta una situación extraña o sobrenatural.⁴⁷

⁴⁵ Al respecto, revisar el trabajo de Rosemary Jackson: *Fantasy: Literatura y subversión*. Buenos Aires: Editorial Catálogos, 1986.

⁴⁶ Para más información sobre la definición de lo fantástico, examinar el texto de Jean Baronian: *La France fantastique de Balzac a Louÿs*, 1973. Vax, Louis. *L'art et la littérature fantastiques*. Paris: P.U.F. 1974. Caillois, Roger. *Au cœur du fantastique*. Paris: Gallimard, 1965.

⁴⁷ Tzvetan Todorov (1968) propone una definición estructuralista de lo fantástico, a partir de lo que él llama la “vacilación”; es decir, el momento de duda que experimenta aquel que lee y se encuentra ante eventos que no sabe si considerar reales o sobrenaturales. Todorov reduce, sin embargo, el momento fantástico a esta instancia de vacilación. Después, el lector puede asumir que lo presentado forma parte de la imaginación y que, por lo tanto, se

Irène Bessière (1974), por su parte, sugiere que “le fantastique n’est pas une hésitation entre naturel et surnaturel, mais une contradiction et une récusation mutuelle e implicite entre les éléments” (Seck 3). No obstante, la “contradicción” planteada por Bessière no se opone radicalmente a la “vacilación” indicada por Todorov. Por el contrario, como lo plantea el investigador Chérif Seck en su trabajo “Problématique du fantastique” (1990), se trata de posturas que podrían ser consideradas como complementarias. La contradicción no cancela la vacilación y la incertidumbre; ésta funciona, más bien, como un espacio por donde la duda ante lo extraño y lo maravilloso se puede presentar.

Con el objetivo de superar los límites conceptuales por donde ha transitado la tradición crítica en torno a lo fantástico, propongo una nueva teorización que permita señalar directrices que esclarezcan su emergencia y su particularidad en el contexto latinoamericano. En este nuevo espacio de reflexión sugiero repensar este tipo de narrativa no tanto como un género, una modalidad o un movimiento específico que se opone a la realidad o la contradice, sino como expresiones constitutivas y resultantes de una nueva forma de percibir y representar al universo. En el caso de escritores como Quiroga y Fuenmayor, el contexto histórico en el que se inscriben sus obras es fundamental para comprender no sólo sus motivaciones internas, sino también para relacionar su acto de escritura con los novedosos artefactos de la vida moderna. Su narrativa fantástica expone a personajes en circunstancias caóticas y dentro de un ámbito saturado por el tecnicismo, el maquinismo, el culto a la ciencia, la velocidad, la aviación, el cine y la fotografía.

inscribe en el plano de lo extraño. Si el lector considera que, por el contrario, este hecho no tiene explicación, entonces la historia hace parte de lo maravilloso. Con esta división en categorías, lo fantástico se limita a ese instante que también puede ser compartido por la voz narradora o por el personaje del evento narrado, es decir, por quien experimente situaciones que puedan tener una respuesta casi lógica o que no tengan explicación. Para Todorov, entonces, lo fantástico se mantiene mientras dure esta incertidumbre.

Para la época en que estos escritores comenzaron a escribir su narrativa fantástica, los medios audiovisuales habían empezado a desplegarse a lo largo del subcontinente.⁴⁸ Fuenmayor y Quiroga, como intelectuales, como autores y, más generalmente, como sujetos modernos, manifestaron un entusiasmo por las oportunidades que les ofrecían los mecanismos de la industria cultural moderna. No obstante, ese entusiasmo ocultaba una profunda crisis que se hizo patente en su obra fantástica. Es precisamente allí donde se pueden observar los nuevos tipos de experiencia que les proporcionaban los medios audiovisuales y tecnológicos para su creación artística. La fotografía, el cine y la maquinaria industrial tuvieron un impacto en la percepción que estos escritores tenían sobre su entorno y sobre las relaciones y las prácticas que allí solían tener lugar. A propósito de un estudio analítico sobre Benjamin y el cine, Miriam Hansen⁴⁹ retoma el malestar que el filósofo alemán había expresado con relación a la cinematografía y a su incidencia en la transformación de la experiencia en la sociedad industrial. Hansen indica que, ante a esta coyuntura, se da una reorganización traumática de la percepción (189). Este trauma es producto de un *shock*, en el sentido en que Benjamin entiende el encuentro del sujeto frente a modos de producción industrial que alteran su experiencia histórica privada y colectiva. El cine y “its mechanical procedures intervene in temporal and spatial relations, disregarding ‘natural’ distances, and thus compound the proliferation of shock sensations that seal human consciousness in a permanent state of physical defense” (Hansen 203). Este medio visual, entonces, pensado para el consumo masivo, proporcionó nuevas experiencias a sus espectadores, aunque éstas eran de tipo artificial y fácilmente manipulables y controlables, como veremos más adelante.

⁴⁸ Este aspecto será retomado más adelante.

⁴⁹ “Benjamin, Cinema and Experience: ‘the Blue Flower in the Land of Technology.’” *New German Critique*. No. 40 (1987): 179-224.

Desde la literatura, y más particularmente desde la exploración fantástica, Quiroga y Fuenmayor efectúan dos tipos de movimientos. Uno tiene que ver con la nueva percepción que tiene el artista sobre su entorno y otro se relaciona con los modos de representación de este nuevo medio. Los cuentos fantásticos de Quiroga y la novela fantástica de Fuenmayor comparten un sustrato tecnológico que les da la facultad de incorporar e imitar la experiencia sensorial de los medios audiovisuales. Esto hace que sus narraciones adquieran un carácter polisémico, que avala la aparición de múltiples significados sin que éstos se opongan, duden o contradigan lo que, convencionalmente, se considera como “real”. La apropiación creativa de la estructura cinematográfica y la adaptación de los dispositivos de la cultura moderna al acto de escritura, sirven para revelar la conflictiva y ambivalente relación que estos escritores profesaron con respecto a las nuevas tecnologías.

La exploración de temáticas fantásticas, sin embargo, no se limita a la obra de Quiroga y de Fuenmayor. De hecho, este ámbito ya había sido tanteado por otros modernistas como Leopoldo Lugones y el mismo Rubén Darío.⁵⁰ Pese a esto, en estos escritores lo fantástico aparece exclusivamente como trama narrativa propiciada, quizás, por el avance moderno y los nuevos saberes en el subcontinente latinoamericano. En este análisis, sin embargo, me concentro exclusivamente en el escritor caribeño y en el rioplatense, ya que su obra comparte, por un lado, una cronología artística similar, que se relaciona con los lugares centrales desde los cuales enuncian y, por el otro, en su creación lo fantástico va más allá de un tema; es, en el sentido más estricto de la palabra, una posibilidad de crear nuevas realidades a partir de la escritura.

⁵⁰ José Olivio Jiménez recopiló un volumen de aproximadamente ocho cuentos del escritor nicaragüense, bajo el título: *Cuentos fantásticos* (1976). Entre ellos se encuentran: “Cuento de Noche Buena”, “Thanatopia”, “La pesadilla de Honorio”. En el caso de Lugones, podemos explorar ejemplos de su narrativa fantástica en: *Las fuerzas extrañas* (1906).

Es revelador que en la narrativa de Quiroga y de Fuenmayor se efectúe la exploración de lo fantástico desde una óptica similar, aunque estos escritores nunca hayan mantenido correspondencia. Pese a esto, su obra dialoga de tal manera que permite establecer conexiones y resonancias que señalan las vías por las cuales entender no sólo el surgimiento de lo fantástico en el contexto latinoamericano, sino también comprender que este surgimiento no se presenta desvinculado de los procesos históricos ni de los movimientos literarios anteriores a su aparición. Por el contrario, responde a circunstancias que se relacionan con las preocupaciones del intelectual letrado de la época: la crisis del escritor en tiempos modernos, la angustia ante la pérdida de valores y de rasgos identitarios conectados a una tradición y el encantamiento por la tecnología. Estas posturas, aunque ambivalentes y paradójicas, son las directrices que permiten elaborar el camino hacia lo fantástico en la narrativa latinoamericana.

La obra fantástica de ambos escritores reproduce los motivos que habían expuesto en su trabajo modernista. Paralelamente, como ya se ha señalado, este nuevo acto de escritura aparece impactado por nuevas regulaciones de carácter tecnológico. Son justamente estas mediaciones técnicas las que permiten romper con la estructura lineal del texto y proponer variaciones que resultan fantásticas. Su escritura transgresora, entonces, hace que lo fantástico aparezca más allá de un ejercicio estilístico y se convierta en un espacio propicio para expresar su crisis ante la vida moderna.

3.1.1 Entre las máquinas y las ideas

A lo largo de este análisis, he indicado que tanto Quiroga como Fuenmayor compartieron una experiencia paradójica similar de enfrentamiento a la modernidad. Para ilustrar esta coyuntura, he retomado temas centrales del modernismo que fueron compartidos por estos escritores. Sus

primeros poemas y cuentos, además de continuar con los malestares del letrado finisecular, le dieron apertura a una nueva forma de hacer literatura. Esta experimentación artística similar no se produjo de manera arbitraria. Por el contrario, su experiencia histórica con la modernidad generó, por un lado, la prolongación de la crisis del poeta en tiempos modernos y, por el otro, la restructuración del texto literario a partir del impacto que tuvo la tecnología en las sociedades rioplatenses y caribeña.

Bajo esta perspectiva, las máquinas y la mediación tecnológica se perfilan como agentes concomitantes de esta modernidad. De ahí que surjan como recurso temático narrativo, ya sea para criticarlas, rechazarlas o exaltarlas. Gwen Kirpatrick sugiere que la poesía modernista, por ejemplo, “puso a las máquinas y las nuevas tecnologías en el lugar amenazador que ocupó el monstruo en la ficción y poesía romántica” (de los Ríos 131). Lo cierto es que para esta tradición, el impacto de la gran industria ocasionó efectos nocivos para la labor artística. Entre las principales figuras de la vertiente modernista existía una generalizada actitud de rechazo frente a la contaminante presencia de la máquina. Al respecto, Rubén Gallo, en su trabajo titulado *Mexican modernity*,⁵¹ recuperó la postura crítica de escritores mexicanos finiseculares, frente al desarrollo industrial iniciado desde el Porfiriato. Para Gallo, entre los modernistas, y particularmente Manuel Gutiérrez Nájera, se podía distinguir la falta de correspondencia entre el letrado y la máquina. Gallo añade que Nájera:

lamented that machines –those vulgar creations of modern society- were noisy pollutants that distracted writers from their divine mission [...] Life in Mexico, he wrote in 1881, had been spoiled by the «asthmatic wheezing of locomotives, the irritating screeching

⁵¹ En este estudio, Gallo analiza el impacto que generó la apropiación de distintos artefactos tecnológicos en la creación literaria, durante las primeras décadas del siglo XX. Entre ellos, examina la relación entre la máquina de escribir, la cámara fotográfica y la radio, con las distintas manifestaciones estéticas del país. Gallo llama a este proceso una segunda revolución mexicana, en la cual, las armas fueron reemplazadas por los dispositivos modernos, que a su vez, destronaron a la literatura decimonónica, todavía en boga en dicha nación.

of railways, and the whistling of factories» -Irruptions of modernity that made it increasingly difficult for writers. (5)

En este análisis, Gallo hace un paralelo interesante entre los modernistas y los escritores estadounidenses. Ha sido frecuente relacionar la obra literaria latinoamericana con las grandes influencias europeas y norteamericanas. Sin embargo, la intromisión de las máquinas dentro del ámbito de la escritura hace que estas tradiciones se opongan de manera radical. Gallo plantea que, por ejemplo, se puede advertir el instante preciso en que escritores como Mark Twain, Henry James y T.S Eliot comenzaron a manipular distintos aparatos modernos. El manejo de un artefacto como la máquina de escribir, para ese entonces novedoso, transformó los mecanismos de escritura de sus cuentos, novelas y poemas. Según Gallo, por el contrario, en el caso de los modernistas latinoamericanos ha sido difícil rastrear el momento en que se apropiaron de la máquina para su producción artística. De esta forma, Gallo expone que:

the aesthetics of modernismo [...] saw all machines as modern intruders into a literary world modeled on the pastoral ideas of the classical world. Though the poets of modernismo did not write specifically about the typewriter, we can extrapolate what their views might have been from their overwhelming negative reactions of machinery in general. (69)

Sin duda, la postura crítica y el rechazo frente a la inserción de la máquina, expresado por la tradición modernista latinoamericana, forma parte de la crisis que afrontaba el escritor finisecular. Esta crisis se puede entrever a lo largo de toda la obra de esta generación, aunque de maneras distintas. La máquina, la urbe masificada y los tiempos modernos eran representados como nocivos para la conservación del status de la literatura y de los valores tradicionales de cada una de las regiones del subcontinente. Fuenmayor y Quiroga, sin embargo, compartieron esta actitud sólo de manera parcial. Si bien es cierto que, como observamos en sus poemas y en sus cuentos, existe una crisis y una angustia latente ante la introducción de la cultura moderna, también es verdad que esta misma condición les permitió estar en contacto directo y hacer uso de

dispositivos que antes les hubiera sido imposible adquirir, entre ellos las máquinas, la cámara fotográfica y el cine.

En estos escritores, en otras palabras, se origina un tipo de crisis diferente al expresado por los primeros modernistas. Padecen, por un lado, angustia ante la irreparable pérdida de costumbres y prácticas ligadas a la tradición privada y colectiva. Pero, al mismo tiempo, surge en ellos una atracción por los inventos y las creaciones industriales que acapararon la mirada no sólo del escritor de la época sino también la del sujeto moderno en general. El cruce entre la obra literaria de Quiroga y Fuenmayor con la tecnología hizo que sus textos encontraran distintas posibilidades de exteriorizar sus deseos, sus ansiedades y sus crisis ante la vida urbana. De esta articulación surgen las primeras manifestaciones de lo fantástico en América Latina. Esta postura no significó que estos escritores le hubieran dado la espalda a las preocupaciones que afrontaba el escritor en tiempos modernos; por el contrario, les dio la facultad de pasearse por las angustias e inquietudes iniciadas desde la tradición modernista. Al mismo tiempo, el terreno fantástico no sólo se convirtió en un nuevo espacio para seguir exponiendo al mundo, sino también en un escenario que les permitió reflejar su conflictiva relación con las máquinas y el saber científico.

Quiroga, de manera especial y casi enfermiza, compaginó su pasión por la literatura con aficiones que se iniciaron durante su estancia en Salto, Uruguay. Podría pensarse que fue su encuentro con Buenos Aires lo que orientó su mirada hacia el ámbito técnico y moderno. Empero, desde temprana edad, y simultáneamente en Montevideo y en Salto, Quiroga no sólo reveló un entusiasmo por las nuevas tecnologías, sino que también integró a su práctica literaria diaria diversos proyectos que se relacionaban con la manipulación de artefactos, la experimentación, la velocidad y la fotografía. Los amigos que lo acompañaron durante esa época y quienes, posteriormente, se convirtieron en sus biógrafos (Alberto J. Brignole y José Manuel

Delgado), explican que Salto era un lugar insuficiente para sus ambiciones e intereses, un “escenario natal” estrecho (55). Es por esto que Quiroga se trasladó a Montevideo en busca de nuevas oportunidades, teniendo siempre presente que aquel lugar sería sólo un primer paso en su camino hacia el éxito. Brignole y Delgado indican que, para Quiroga, el éxito y la gloria se relacionaban directamente con la posibilidad de dominar la maquinaria y sus funcionalidades. Los biógrafos comentan, además, que para el escritor rioplatense todos los objetos tenían “dos ruedas, dos pedales y un manubrio” (55).

La imagen que tanto Brignole como Delgado nos presentan de los objetos, como si éstos fueran piezas que conforman una máquina, es un síntoma de las alteraciones visuales sobrellevadas por una urbe en vías de desarrollo industrial y mecánico. Estos cambios resultaron atractivos para un Quiroga interesado en el deporte y en la velocidad, particularmente en el ciclismo y, luego, en la conducción de motocicletas. Para sus biógrafos, Quiroga le guardó al ciclismo “una fidelidad cordial”, conducta que acompañó no sólo con su constante lectura de artículos deportivos de los apartados periodísticos, sino también con su participación en carreras de ciclovía (Delgado y Brignole 55). Durante ese período, fue tal su fanatismo por el deporte del pedal que las paredes de su cuarto se encontraban plagadas de afiches y fotografías de sus ídolos del entorno del ciclismo, a quienes rendía lealtad absoluta: “llevaba registro de las carreras europeas” y “ninguna clase de literatura le proporcionaba mayor goce que la descripción de esas justas narradas” (Delgado y Brignole 54). Indudablemente, la inclinación de Quiroga por el deporte, por la competencia y por la velocidad revelaba tempranamente una postura de sensibilidad vanguardista.⁵²

⁵² Vicky Unruh, en *Latin American Vanguardists: The Art of Contentious Encounters* (1994), crea un marco teórico que reflexiona en torno a las vanguardias latinoamericanas, recuperando los distintos manifiestos de cada nación en el subcontinente americano. Uno de sus argumentos centrales es su interpretación sobre la vanguardia,

Su estilo de vida lo convirtió en una de las primeras figuras en practicar activamente el ciclismo en su país. Además de estar al tanto de lo que ocurría a nivel mundial, fundó su propia sociedad ciclística en Uruguay. Fue precisamente este entusiasmo el que lo llevó a París en el año de 1900. Aquella metrópoli era el lugar ideal para los letrados, quienes encontraban en ella la alta cultura y el refinamiento que consideraban necesarios para sus pensamientos e inspiración. Sin embargo, Quiroga, pese a su admiración por los simbolistas franceses y por la literatura europea, llegó a esta ciudad realmente para cumplir con una competencia de ciclismo. Como anteriormente señalamos, fue durante esta época que el rioplatense afrontó una de sus mayores crisis. El deterioro económico y su incapacidad para subsistir en una ciudad que le otorgaba pocas oportunidades generaron su desencanto. Para sus grandes amigos, “un alma como la de Quiroga, sustancialmente auténtica [...] nunca llegaría a congeniar con un ambiente súper-civilizado, lo que equivale a decir ultra artificial” (100). Luego de esa experiencia, se sumó otro fracaso relacionado con la práctica del ciclismo. A pesar de ser uno de los promotores del deporte en el país, Quiroga nunca pudo igualar la marca que tenían otros ciclistas en Montevideo (Delgado y Brignole 55).

Paralelamente, el entusiasmo por la velocidad –tema que posteriormente sería típicamente vanguardista– lo compaginó con la exploración química. Su habitación en Uruguay se había convertido, también, en un “laboratorio” destinado a múltiples experimentos. Un día, mientras trabajaba, se produjo una explosión a la cual “acudieron los quinteros, encontrando a Horacio, que, chamuscado y perrenque, trataba de apagar un montón de llamas” (Delgado y

entendiéndola como una actividad combativa y de lucha. Para Unruh, el carácter combativo de la vanguardia no tenía que estar necesariamente relacionado con las luchas políticas de las primeras décadas del siglo XX, en América Latina. Más que un compromiso político, el autor de textos vanguardistas desplegaba un compromiso estético y cultural, en donde la función del arte y del artista dentro de la sociedad se cuestionaba (153).

Brignole 58). Una vez más, y en un penoso y adverso episodio, Quiroga fracasó en su intento por conseguir un resultado positivo durante sus múltiples experimentos. Con estas actividades no logró alcanzar un ascenso económico ni mucho menos la admiración de las personas que lo observaban durante sus aventuras científicas. A pesar de su constante manipulación de diversos dispositivos, nunca consiguió establecer una relación armónica con las máquinas. Es desde esta circunstancia conflictiva que deviene su crisis.

Pese a sus continuas frustraciones, el escritor rioplatense nunca abandonó sus proyectos científicos. Eventualmente, esta conducta trascendió el plano biográfico y encontró una nueva dimensión en el plano literario. En este sentido, tal como lo plantea la crítica Valeria de los Ríos, “la escritura se convierte en un espacio que integra la influencia de los nuevos medios” (17). Esta especialista ha elaborado en torno a esta idea en su trabajo *Espectros de luz: tecnologías visuales en la literatura latinoamericana* (2011), indicando que la escritura se presenta como “una forma de inscripción que permitiría la apropiación simbólica de estas nuevas tecnologías en un contexto periférico” (130). Su planteamiento parte del desprendimiento que los escritores manifiestan con relación a las nuevas tecnologías. Las periferias latinoamericanas se convierten en receptoras y en espacio de exhibición de nuevas formas de producción tecnológica, mas no así en productoras. Esto tiene que ver con la modernidad latinoamericana y su carácter periférico, como lo ha planteado Ramos en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*: “la particularidad singularizante y diferenciadora de la modernidad latinoamericana (una modernidad periférica, residual, descentrada, heteróclita)” (10). Para de los Ríos, esta pasiva posición hace que los escritores latinoamericanos de principios de siglo XX sientan ansiedad y deseos por estos artefactos que aún desconocen. En el caso de Quiroga, la idea propuesta por de los Ríos funciona hasta cierto nivel, ya que en él no sólo hay una apropiación simbólica; en su

caso hay también una manipulación activa de los distintos mecanismos modernos, aunque, como vimos, no de manera exitosa. No obstante, el escritor rioplatense conoce de primera mano la manufacturación de diversos aparatos, lo cual desdibuja la idea de la mediación tecnológica como algo desconocido y casi inalcanzable para las sociedades latinoamericanas. El carácter biográfico que encontramos en algunos de los personajes de *Los desterrados* (1926), como por ejemplo en los de “Los destiladores de naranja” y “El conductor del rápido”, indica su familiaridad con las nuevas tecnologías. A su vez, el frecuente contacto de estos personajes con las máquinas revela que padecen una falta de conciliación con ellas. Más allá de los deseos y de la ansiedad, como lo plantea de los Ríos a lo largo de su estudio, en Quiroga hay ya un contacto traumático con la máquina y con la modernidad que la inventa. Este choque desborda la escritura quiroguiana, visiblemente agitada por esta violenta colisión.

En casos como los de “Los destiladores de naranja” y “El conductor del rápido”, Quiroga introduce a personajes campesinos apasionados por la máquina y por los experimentos en su continuo intento de “saber hacer”, es decir, de lograr dominar su oficio y tener éxito. Los personajes principales de estos cuentos, así como los de “Los perseguidos”, podrían ser considerados álter egos de Quiroga. Tal como ocurría en su vida cotidiana, los protagonistas de estas historias han sido impactados por el empuje de la tecnología. Estos personajes han incorporado la visualidad tecnológica de tal manera que ésta logra superar el plano laboral hasta invadir el espacio privado. En cuentos como “El conductor del rápido”, por ejemplo, se da una oposición clara entre la máquina y el hombre. En respuesta a una intensa rutina diaria laboral, el personaje principal de este cuento se vuelve incapaz de competir contra la presión ejercida por la locomotora. Mientras, en el caso de “Los destiladores de naranja”, se percibe un constante afán por innovar y crear aparatos idóneos para la fabricación de un producto.

En este último cuento, y tal y como lo indica su título, el objetivo principal es hacer posible la destilación alcohólica de naranjas. Para ello, el protagonista, Manco, personaje que ya había aparecido en otros cuentos de *Los desterrados* (1926), debe crear una máquina especializada en dicha tarea y lo suficientemente buena como para poder competir contra las grandes industrias que ya se han posicionado con éxito por el territorio nacional. Es significativo, también, que el personaje principal tenga una discapacidad física, como ya de por sí lo sugiere su nombre.

De entrada, la falta de una de sus manos no sólo hace mucho más compleja su labor, sino también mucho más irónica. La condición física del protagonista prefigura su fallida industria, mientras que el efecto que su discapacidad produce en la muchedumbre se advierte en los comentarios de aquellos que lo observan, como por ejemplo Malaquías Ruvidarte, un negro brasileño aficionado que mira desde lo lejos a Manco en su enfermizo trabajo como destilador. Sin que le importen los comentarios del medio que lo rodea, sin embargo, Manco “tenía una enérgica fe de optimista” y “con sólo su brazo, dos mandiocas cocidas y el soldador bajo el muñón, se consideraba el hombre más feliz del mundo” (1). Esta actitud nos recuerda un poco al joven Horacio Quiroga, cuando trabajaba en su “laboratorio” químico: Manco, entonces, en una conducta similar a la de Quiroga:

había ensayado sucesivamente la fabricación de maíz quebrado, siempre escaso en la localidad; de mosaicos de bleck y arena ferruginosa; de turrón de maní y miel de abejas [...] Preciso es observar que ninguna de las anteriores industrias había enriquecido a su inventor, por la sencilla razón de que nunca llegaron a instalarse en forma. (2)

A este personaje “los inventos industriales le hervían con más frenesí que las mandiocas de su olla” (2). Opuesto a sus ingenios anteriores, la “fábrica de esencia de naranja sí fue una realidad”, (2) mas “era incapaz de competir con empresas extranjeras que se dedicaban a la misma labor” (3). Finalmente, cuando Manco puede obtener y enviar muestras de aceite de

naranja a Buenos Aires, sufre una decepción, ya que “le informaron que su esencia no podía competir con la similar importada, a causa de la alta temperatura a que se la había obtenido” (2). Indudablemente, las dificultades por las que atraviesa Manco lo sitúan en el contexto del liberalismo económico⁵³ de la época, que privilegiaba a una burguesía propietaria de los medios de producción. Las compañías privadas se fortalecían económicamente al tener el dominio y el control sobre el mercado, mientras que campesinos como Manco, por el contrario, se encontraban desprotegidos y desfavorecidos ante su imposibilidad de competir y contrarrestar el dominio de la estructura capitalista.

Esta circunstancia hace que el proceso de destilación de su producto, así como su demanda y su oferta en el mundo del mercado, se encuentre plagado de múltiples obstáculos. Pese a los inconvenientes por los que atraviesa el campesino, nunca disminuyen ni su capacidad creativa ni sus deseos de invención. El narrador se encarga de detallar la situación precaria de Manco, quien, empíricamente, ensaya el ensamble de sus piezas y la fabricación de distintos artefactos con escasez de recursos. Su desafortunada situación laboral se debe a la carencia de material técnico en su medio, que lo convierte, como lo plantea Sarlo, en un *bricoleur*, es decir en un sujeto periférico que debe “inventar, zurcir y parchar para crear soluciones y superar los problemas que le presenta la técnica o la ausencia de ésta” (de los Ríos 36). De hecho, “el Manco no tenía más material mecánico que cinco o seis herramientas esenciales, fuera de su soldador” y “las piezas todas de sus máquinas salían de la casa del uno, del galón del otro [...] Tenía que trotar sin descanso tras de un metro de cano o una chapa oxidada de cinc, que él, con su sólo

⁵³ El liberalismo económico ha sido relacionado, comúnmente, como una doctrina en función al capitalismo. La filosofía de esta doctrina proponía la mínima interferencia del estado en la economía. Esta disposición fomentaba la industrialización y el surgimiento de las grandes compañías, las cuales controlaban y privatizaban los medios de producción. Eventualmente, esta circunstancia fortaleció a los grupos patronales, pero desfavoreció a la clase obrera, que carecía de medios necesarios para enfrentar el dominio de la estructura capitalista dominante.

brazo y ayudado del muñón, cortaba, torcía, retorcía, soldaba...” (2). En su caso, no sólo la falta de material industrial era un obstáculo para la realización exitosa de su proyecto; lo era también la discapacidad física. Ambas funcionan en la narración como un patrón del desplazamiento de la mano de obra por la inserción de la máquina. De ahí que la crisis que afronta el campesino se relacione con la falta de control y dominio sobre su oficio. No obstante, la falta de recursos técnicos, en lugar de mitigar su afición, incrementan sus deseos de invención.

Paralelamente, hay en el cuento otro personaje que se encarga de hacer más difícil el trabajo de Manco: Else, un médico y sabio europeo, había llegado hacía muchos años, inicialmente a Paraguay, para ayudar en la dotación de hospitales de la región. Luego de un tiempo, no se supo nada de él, hasta que reapareció veinte años después en Misiones, Argentina. Con el paso del tiempo, el hombre había cambiado su apariencia y es, en la actualidad, un alcohólico empedernido que lo único que genera es lástima. Manco es una de las pocas personas que guardan cierta admiración por el sabio médico, tal vez por lo que fue y representó en el pasado. Else acompaña a Manco en su tarea de destilación, principalmente, porque el olor del alcohol en el proceso de fermentación incrementa sus deseos de beber y emborracharse. Las pocas ocasiones en que el antiguo doctor deja de beber, de hecho, ocurren sólo cuando llega su hija a visitarlo.

La presencia de Else es fundamental para el término del cuento y el consecutivo fracaso de Manco. El médico sabio suele beber las muestras de alcohol de naranja que Manco tiene listas para enviar a Buenos Aires, hecho que retrasa su trabajo: “se lo toma todo [...] ¡Qué hombre! ¡No me deja una sola muestra!” (8). En un día fatídico y después de haber bebido el alcohol de naranja, el sabio confunde a su hija, quien se encontraba de visita, con “una monstruosa rata”. El narrador nos explica que los efectos del alcohol pueden ser perjudiciales para el estado mental

del individuo. Como secuela, se le atribuyen las “fantasías” que no permiten diferenciar el plano real del plano imaginario. Algo similar le ocurre a Else, quien “estaba en poder de la fauna alcohólica”. Al no poder distinguir entre la imagen humana y la animal, el doctor da de golpes a “la rata”, sin reconocer que se trata realmente de su hija. Ha entrado en un estado de locura producida por el consumo del alcohol. Por fragmentos de segundo, Else logró recuperar la cordura sólo para darse cuenta de lo que ha hecho: “¡Su hijita! ¡Su hijita abandonada y desecha por él!” (10).

El narrador del cuento llama la atención del lector cuando nombra al sabio como un “ex hombre”. Tal apelativo indica que el médico ha sido despojado de su humanidad y ha perdido su identidad. Luego de ver morir a su hija, el sabio sigue viendo ratas que, según él, intentan destruirlo. Al final del relato, este “ex hombre” entra en un estado de locura indefinida. Vemos aquí, entonces, que el tema de la locura, ampliamente difundido en la obra quiroguiana, se repite en este cuento también. En “Los destiladores de naranja”, particularmente, los orígenes de la locura se relacionan con el consumo del alcohol, mientras que toda la narración se basa en mostrar el comportamiento enfermizo de Manco por lograr la destilación de su producto. En efecto, el argumento narrativo y la estructura del cuento dejan ver el impacto que la tecnología tuvo sobre el arte. En el caso de Quiroga, como se relataba antes, este empuje no sólo alteró su práctica literaria, sino también sus hábitos de vida reales. En este sentido, en su obra se conjuga el rol protagónico de la máquina con un nuevo sistema de creación cuentística, el cual se apoya en la mediación tecnológica.

En esta articulación se aborda, por un lado, el evidente interés por los variados artefactos modernos y la conflictiva relación que el hombre establece con cada uno de ellos, tal como lo vimos en Manco. Por otro lado, en estos cuentos también se vislumbra una nueva visión del arte.

“Los destiladores de naranja” indica, por ejemplo, que Quiroga ha incorporado la visualidad tecnológica a su texto. Esta acción amplía las dimensiones narrativas y estructurales de la escritura, permitiéndole encontrar variaciones que resultan fantásticas. En la obra de Quiroga y en la de Fuenmayor, como veremos más adelante, no sólo se plantean temas relacionados con la exploración científica y la tecnológica. Aquí, la estructura misma de sus cuentos señala que su labor artística ha sido mediada por nuevas regulaciones. En el caso de “Los destiladores de naranja”, la ambición constante de Manco por elaborar un producto de consumo industrial con escasos materiales y mano de obra permite estructurar el texto a partir del ritmo tecnológico.

En su estudio sobre la relación entre tecnología y literatura, *Shifting Gears* (1987), la crítica Cecilia Tichi ha señalado que “a dominant technology defines or redefines the human role in relation to nature. Thus, the gear-and-girder technology summoned new literary forms suited to its perceptual values” (16). En el caso de Quiroga y de Fuenmayor, su obra se configura a través de una condición similar a la planteada por Tichi. En el cuento quiroguiano mencionado hay un claro indicio de su proyecto literario arraigado en el influjo tecnológico de las dos primeras décadas del siglo XX. El escritor rioplatense se permitió hacer una conjunción entre sus exploraciones técnicas y el nuevo acto de escritura. Esta particularidad lo distancia del grupo de escritores rioplatenses de su época, que erróneamente interpretó y menospreció el carácter precursor de su obra. Que no se piense, sin embargo, que tal articulación se dio de manera armónica. Por el contrario, las trabas y las dificultades que padecen los personajes con el control de las máquinas sugieren que hay algo dentro de este sistema que ha quedado desplazado. El desperfecto del proyecto industrial se encuentra aquí en el sujeto campesino que no acierta a construir una reciprocidad con el artefacto que intenta manipular. En contraparte, su continuo fracaso y su imposibilidad de remuneración económica indican que, pese a su profunda

inclinación tecnológica, ni sus conocimientos ni sus deseos son suficientes para someter a la máquina. Es, por el contrario, el artefacto industrial el que supera al campesino y lo deja, en unos casos, en estado de locura y, en otros, en la pobreza absoluta.

La falta de correspondencia entre el sujeto y la máquina ocurre, igualmente, en el cuento, “El conductor del rápido”. En esta historia también se da un caso de locura. Antes mencioné que en este texto era claro el impacto que la máquina tuvo sobre el campesino protagonista y los efectos dañinos de este impacto para los conductores de una compañía de máquinas transportadoras. De hecho, el narrador nos explica que “desde 1905 hasta 1925 han ingresado en el Hospicio de las Mercedes 108 maquinistas atacados de alienación mental” (1). Desde las primeras líneas se nos indica que hay un mal que ha afectado a los conductores de la compañía de locomotoras para la que trabajaban. En el transcurso de los años, y de manera paulatina, muchos han perdido la cordura y han entrado en un estado de locura irreversible. El narrador en primera persona reconoce que, así como sus compañeros, ha sido aquejado por el mismo mal. Su testimonio da una visión crítica de las condiciones laborales a las que son sometidos los trabajadores de estas empresas de transporte. Por un lado, son expuestos a largas horas de trabajo y, por otro, están obligados a cumplir con un régimen estricto de llegadas y salidas de los vehículos. Por tal motivo, los maquinistas, muchas veces, para poder cumplir con el tiempo requerido, deben exceder la velocidad de las locomotoras. Empero, tal procedimiento les empieza a ocasionar efectos colaterales. El mismo narrador así lo advierte:

Hoy he perdido la calma de entonces. Siento cosas perfectamente definibles si supiera a ciencia cierta lo que quiero definir. A veces, mientras hablo con alguno mirándolo a los ojos, tengo la impresión de que los gestos de mi interlocutor y los míos se han detenido en extática dureza, aunque la acción prosigue; y que entre palabra y palabra media eternidad de tiempo, aunque no cesamos de hablar aprisa. (2)

Este fragmento parece indicar que la rutina diaria laboral y el ritmo que tal actividad sugiere son los responsables de los trastornos mentales en el conductor. Éste es incapaz de

deslindar el efecto producido por el control y la velocidad de la máquina de la vida fuera del ámbito laboral. El narrador, ante los antecedentes de locura ya propagados en otros compañeros y al notar cambios en su propia personalidad, se ve obligado a visitar a los médicos y psiquiatras que ofrece su compañía. No obstante, como el mismo hombre lo expresa, visitar a los especialistas es realmente una pérdida de tiempo: “¿Para qué ver a los médicos de la empresa si por todo tratamiento racional me impondrán un régimen de ignorancia?” (1). El narrador nos da una imagen desfavorable de estos especialistas, quienes profesan poco respeto por las personas perjudicadas por la inestabilidad mental. Además, los doctores se rehúsan a aceptar que la conducción de las locomotoras es un detonante del mal que afecta a los trabajadores:

hombres, mujeres, niños, niñitos, presidentes y estabiloques: desconfiad de los psiquiatras como de toda policía. Ellos ejercen el contralor mental de la humanidad, y ganan con ello: ¡ojo! Yo no conozco las estadísticas de la alienación en el personal de los hospicios; pero no cambio los posibles trastornos que mi locomotora con un loco a horcajadas pudiera discurrir por los caminos, con los de cualquier deprimido psiquiatra al frente de un manicomio. (1)

El señalamiento del hombre enfermo es una crítica mordaz a todo un sistema instaurado por las grandes compañías ferroviarias, que demostraba poca preocupación por la mano de obra y sí ponía especial atención al cumplimiento de horas y a la culminación exitosa de la transportación. Para la época en que Quiroga escribe su cuento, el proletariado ya había manifestado su inconformismo por las largas jornadas laborales (debían trabajar entre 16 y 18 horas diarias) y por la poca remuneración económica. La historiadora Claudia Solís, en su trabajo titulado *La sociedad en el Uruguay a comienzos del siglo XX*, ha indicado que, en el año de 1911, Uruguay tuvo no menos de cuatro huelgas generales, 37 parciales y un total de 20.000 obreros involucrados en conflictos laborales. De hecho, en aquel año se dio la huelga más importante del país, la de los tranviarios, quienes exigían un aumento de salario y la reducción de la jornada laboral. Hugo Achugar ha señalado al respecto que “el proceso de tecnificación y

modernización en las ciudades, fundamentalmente en la capital, significó la creación de nuevas fuentes de trabajo” (10) pero, a la vez, “las condiciones de explotación eran extremadamente graves –prueba de lo cual pudiera ser no sólo el creciente número de huelgas y conflictos laborales, sino también la creación de sindicatos y federaciones anarquistas y socialistas de la época”⁵⁴ (10).

Quiroga expone una coyuntura similar en el cuento “El conductor del rápido”. Aquí son evidentes las condiciones laborales infrahumanas por las que atraviesan los trabajadores de esta compañía. Esta última rechaza todo tipo de responsabilidad por la locura que padecen sus conductores. De ahí que el narrador ironice los discursos emitidos por el sistema de salud de su empresa, el cual minimiza las dramáticas épocas que se viven en dicha compañía de transporte: “cumple advertir, sin embargo, que el especialista cuyos son los párrafos apuntados comprueba que 108 maquinistas y 186 fogoneros alienados en el lapso de veinte años, establecen una proporción en verdad poco alarmante: algo más de cinco conductores locos por año” (1). Lo cierto es que, pese a los esfuerzos de los doctores por evitar relacionar la locura de los maquinistas con las extremas condiciones laborales, la voz narradora insinúa que ha sido su contacto diario con dicha locomotora, la que ha dejado huellas imborrables en su conducta: “otras veces pierdo bruscamente el contralor de mi yo, y desde un rincón de la máquina, transformado en un ser tan pequeño, concentrado en líneas y luciente como un bulón octogonal, me veo a mí mismo maniobrando con angustiosa discusión lentitud” (2). Esta imagen deja ver el poder que la máquina ha ejercido sobre el conductor, quien no sólo sufre ante su imposibilidad

⁵⁴ Achugar indica que “el movimiento obrero comenzó a gestarse en Uruguay desde 1875 y en 1905 alcanzó su expresión decisiva en el congreso que da origen a la F.O.R.U” (11). Muchos de estos obreros eran inmigrantes europeos que habían llegado al país en busca de mejores oportunidades laborales. Paralelamente, Achugar anota que la formación de distintos sectores sociales comenzó, eventualmente, a generar conflictos internos en el país. Las tensiones existían entre el hispanismo criollista o tradicional y el cosmopolitismo innovador, progresista, que miraba con entusiasmo la importación del aparato cultural moderno.

de contrarrestar su dominio, sino que también ha incorporado de tal manera su funcionamiento que emplea un lenguaje técnico para mejor describir su estado. Este lenguaje técnico le permite al sujeto recrear la experiencia sensorial producida por su contacto con la máquina. Se puede notar que ésta es, sin duda, una experiencia traumática, en la que se percibe a un universo completamente dominado por la fuerza de la locomotora.

Además de la incorporación del lenguaje técnico, los delirios sufridos por el maquinista mientras conduce la locomotora, permiten romper con la linealidad del texto y transportarnos por distintos planos narrativos. Con la responsabilidad impuesta y la necesidad de cumplir con una determinada velocidad para llegar al destino final a tiempo, el conductor sufre un desdoblamiento psicológico que lo transita, inconscientemente, por un lado, a la vida familiar y, por el otro, lo trae de vuelta a su función actual. Veamos el siguiente ejemplo:

Calma espectacular. ¡En el campo, por fin, fuera de la rutina ferroviaria! [...] Papá, un tren –dice mi hija extendiendo sus flacos dedos que tantas noches besamos a dúo con su madre. –Sí, pequeña –afirmo-. Es el rápido de las 7.45. –¡Qué ligero va, papá! –observa ella. – ¡Oh!, aquí no hay peligro alguno; puede correr. Pero al llegar al em... (6) Súbitamente, se trunca esta narración para traernos de vuelta al presente del conductor:

“como en una explosión sin ruido, la atmósfera que rodea mi cabeza huye a velocísimas ondas, arrastrando en su succión parte de mi cerebro, y me veo otra vez sobre el arenero, conduciendo mi tren” (6). En ese devenir, el maquinista se da cuenta que, efectivamente, está perdiendo la cordura: “súbitamente entonces, en un ¡trae! Y un lívido relámpago cuyas conmociones venía sintiendo desde semanas atrás, comprendo que me estoy volviendo loco” (6). Este episodio es un momento crucial de la narración, ya que permite ver la crisis que experimenta el sujeto al conducir la locomotora. Este accionar lo empuja a niveles insoportables, afectando su capacidad racional y emocional. Bajo estos delirios de locura, el maquinista sigue conduciendo el tren que

lleva consigo, también, a 125 personas. No podía esto más que presagiar una desgracia para todos aquellos dentro de la máquina, cuando el mismo conductor expresa que:

no es nada estar alienado. ¡Lo horrible es sentirse incapaz de contener, no un tren, sino una miserable razón humana que huye con sus válvulas sobrecargadas a todo vapor! ¡Lo horrible es tener conciencia de que este último quilate de razón se desvanecerá a su vez, sin que la tremenda responsabilidad que se esfuerza sobre ella alcance a contenerlo!

(6)

El uso de distintos planos genera momentos de tensión dentro de la narración. Sabemos que hay vidas que corren peligro ante las alucinaciones de un loco conductor. Simultáneamente, el lector se sumerge en las distintas realidades presentadas y hasta comienza a cuestionarse sobre el orden de las acciones y sobre cuál de ellas es la que realmente experimenta el maquinista. El texto, eventualmente, revela que ambas acciones transcurren al mismo tiempo dentro de la narración, pero en planos distintos. Uno de ellos reafirma el estado mental del hombre, su locura, mientras que el otro señala su estado material, la conducción del tren. Sin embargo, no llegamos a un final trágico con pérdida de vidas humanas. De alguna manera, el conductor logra frenar el aparato y llegar a su destino final con antelación. Al respecto, dos consideraciones son expuestas por el narrador al término del cuento. Por un lado, “los alienistas opinan que en la salvación del tren –y 125 vidas- no debe verse otra cosa que un caso de automatismo profesional, no muy raro, y que los enfermos de este género suelen recuperar el juicio” (8). Por otro lado, el narrador adopta el discurso de una colectividad afectada por el mal de la locura, para expresar que: “nosotros consideramos que el sentimiento del deber, profundamente arraigado en una naturaleza de hombre, es capaz de contener por tres horas el mar de demencia que lo está ahogando. Pero de tal heroísmo mental, la razón no se recobra” (8). Con esta reflexión contundente sobre el compromiso asumido por los conductores y su consecuente locura, el narrador culmina su historia.

Una vez más, así como lo examinamos anteriormente en el cuento “los perseguidos”, el protagonista sufre delirios que lo convierten en un individuo inservible para una sociedad capitalista, que enferma y expulsa a los sujetos que no se acoplan a su ritmo. En este caso, observamos a un hombre que representa a toda una comunidad de transportadores que ha sufrido trastornos mentales. Los orígenes de su locura están intrínsecamente relacionados con la labor que debe realizar diariamente. La referencia clara de la locomotora actúa como el detonante de una crisis que se vive a nivel interno en dicha compañía. Los discursos que el narrador repite y luego ironiza, señalan la crítica de fondo a este tipo de instituciones, las cuales explotaban la capacidad humana hacia niveles, hasta ese entonces, desconocidos. En consecuencia, el conductor es incapaz de superponerse ante la magnitud de la máquina; ésta lo supera y lo doblega.

La repetitiva imagen del individuo que lucha por lograr dominar su oficio y que falla en su intento, se inserta a la crisis del hombre finisecular que, pese a su fascinación y manipulación de distintos artefactos modernos, se ve desplazado y desactualizado en relación a las nuevas mediaciones técnicas. Esta es una actitud compartida por el mismo Quiroga en sus infinitas prácticas. En cada una de ellas encontró dificultades y en muchas ocasiones, no sólo lo dejaron en ridículo frente amigos y desconocidos sino que también agotaron sus capacidades económicas. Adviértase, entonces, que el escritor padecía una doble crisis: una en relación a su función como asalariado -que lo inserta en la lucha del movimiento obrero en busca de mejores condiciones laborales- y otra a su imposibilidad de dominar la máquina y poder crear algo efectivo con ella.

Observamos que en Quiroga sí se deriva una problemática relación con la máquina y su inserción a las sociedades del subcontinente americano. No obstante, su crisis se relaciona con su

falta de dominio técnico y su fracaso en el “saber hacer”, lo que conlleva a su desplazamiento del escenario industrial. Su malestar se evidencia en muchos cuentos donde, con frecuencia, hay un campesino protagonista, encantado por las nuevas mediaciones técnicas como Manco o, en otras ocasiones, afectado por la intensidad de esa industria, como el loco conductor. Esta conflictiva situación, empero, le concedió a Quiroga la posibilidad de reestructurar su texto a partir de lo tecnológico. En esta dinámica, los estados producidos por el contacto con las máquinas, entre ellos, la intoxicación etílica, las alucinaciones y la locura, son instancias que abren y rompen la linealidad del texto y le posibilita incorporar, a través de ellos, distintos planos, yuxtaponer acciones e invertir órdenes; tal gesto lo acerca a la exploración fantástica, en donde se “plantea la distorsión de la realidad, la imposibilidad de unir los contrarios o la diversidad del mundo” (Oviedo 335).

De esta forma, el caso de Quiroga se distancia de escritores como Gutiérrez Nájera o del mismo Poe, a quien muchos críticos –Monegal, Jitrik, Glantz⁵⁵- han señalado como culpable de la enfermiza preocupación del rioplatense por la técnica y lo fantástico. Tanto el escritor mexicano como el norteamericano expresaron una relación distinta con las máquinas y la tecnología. Nájera, abiertamente, repudió su popularidad y su efecto contaminante para la literatura, mientras que Poe, tal como lo señala Cecilia Tichi en su trabajo, *Shifting gears*, “even Poe, the romantic writer fascinated by the machinery of work of art, repudiated a machine-based aesthetic of visible component parts and design” (XIII). En Quiroga, sin embargo, no hay un repudio frente a las nuevas mediaciones técnicas a nivel artístico, por el contrario, su estética se

⁵⁵ Para Ghiano, Quiroga heredó del trabajo de Poe, además de la teoría del cuento, el tema de la locura y los casos psicológicos, mientras que de Maupassant heredó la narración de ambientes sórdidos. En su ensayo “Poe en Quiroga”, Margo Glantz retoma lo que otros críticos habían discutido previamente sobre la relación entre el escritor uruguayo y el norteamericano. De hecho, Glantz menciona un análisis en el que Rodríguez Monegal, escribiendo sobre *El crimen del otro*, enfatiza cómo en todo el libro se manifiesta la influencia de Poe. Asimismo, Glantz explica, basándose en críticos como Noé Jitrik y John Conglekick, que en la literatura latinoamericana es Quiroga quien más ha expresado el espíritu del estadounidense en sus cuentos.

encuentra atravesada por ellas. Lo que sí encontramos en su obra es una frustración constante en cada uno de sus personajes, quienes son incapaces de entablar una sincronía coherente con la máquina. Esta fue una propiedad compartida por el mismo Quiroga en sus infinitos experimentos.

Fuenmayor, por su parte, aunque no incorporó las distintas actividades técnicas a su vida, tal como lo hizo Quiroga, sí demostró una notoria atracción por los adelantos científicos y tecnológicos como la aviación,⁵⁶ la fotografía y el cine, dispositivos que empezaron a despertar una sensibilidad vanguardista en el escritor. Los inventos y las novedades estaban en boca de la sociedad barranquillera, la cual observaba expectante y anonadada los significativos inventos de la época. El 20 de diciembre de 1912 se dio en esta localidad el primer vuelo de un aeroplano en el país.⁵⁷ Este acontecimiento histórico puso a la ciudad en un lugar protagónico y a sus habitantes en una posición privilegiada, al poder encarar de frente los grandes adelantos de la tecnología. Posteriormente, en el año de 1919, arribó a la ciudad el estadounidense Knox Martin, una destacada figura de la aviación en Colombia y de las letras.⁵⁸ Martin llegó al país atraído por propuestas para hacer espectáculos aéreos, ofrecidas por un par de empresarios que pertenecían al club colombiano de aviación. No hay una referencia clara que indique una correspondencia explícita entre el aviador y Fuenmayor. No obstante, Martin, además de ser piloto, fue también

⁵⁶ Un escritor vanguardista que se encontraba completamente apasionado por la aviación, así como lo estuvo Fuenmayor, fue el chileno Vicente Huidobro, quien publicó poemas que respondían a la experiencia sensorial producida por la navegación aérea. Aquí, un corto fragmento del poema “Aeroplano”: Una cruz/ se ha venido al suelo/Un grito quebró las ventanas/Y todos se inclinan/sobre el último aeroplano/El viento/que había limpiado el aire /Naufragó en las/primeras olas/La vibración/persiste aún/sobre las nubes”.

⁵⁷ Para más información sobre la aviación en Colombia, revisar el texto de Gustavo Arias de Greiff: *Otro cóndor sobre los Andes: historia de la navegación aérea en Colombia*. (1999)

⁵⁸ Además de ser aviador, Martin fue pintor y poeta. La historiadora Karim León ha señalado en su investigación *Historia de la aviación en Colombia: 1911-1950*, que es difícil establecer el tiempo que este aviador vivió en esta ciudad portuaria; sin embargo, durante ese período, Martin “fundó *The Weekly Review*, el segundo semanario bilingüe publicado en Barranquilla. Dejó preparados dos manuscritos de un libro que pensaba divulgar con la historia del aeroplano y sus vuelos en el país. Este libro no alcanzó a publicarse; al parecer algunos fragmentos se publicaron por entregas en periódicos de esa ciudad” (En: revista *Credencial*). El legado del aviador fue continuado por su hijo mayor, Knox Martin, quien es pintor, escultor y miembro del New York School.

escritor y artista, así que solía frecuentar los centros culturales más importantes de la ciudad, por donde transitaban miembros de la primera generación de escritores del Grupo de Barranquilla. Además, entabló una estrecha relación con empresarios reconocidos como Ernesto Cortissoz⁵⁹ y Mario Santo Domingo,⁶⁰ con quienes surgió la idea de crear la primera compañía de aviación en el país.⁶¹

El aviador norteamericano era conocido entre la población barranquillera como el “loco”, ya que solía efectuar vuelos bastante arriesgados a través de la ciudad. La historiadora Karim León ha indicado en su investigación sobre la *historia de la aviación en Colombia* (1999) que Martin “realizó acrobacias aéreas, como las de volar entre las torres de la iglesia San Nicolás, ocasionando el sobresalto de los espectadores, al punto que el alcalde le llamó la atención seriamente” (En: *Revista Credencial*). Las aventuras del aviador quedaron registradas en el ámbito periodístico, espacio desde el cual Fuenmayor participó activamente. En años posteriores, Mario Santo Domingo, en una entrevista para el *diario del Caribe*,⁶² contó un poco lo que provocaba en el ambiente local las osadías aéreas de Martin:

[...] ¿Es cierto que pasaba rozando San Nicolás, que se metía entre las dos torres; todo eso que se cuenta fue fantasía de la gente o realidad? – ¡Realidad!... Hacía el looping the loop que no me explico cómo no se mataba. Podrá imaginarse usted cómo

⁵⁹ Considerado como uno de los precursores de la aviación en Colombia y a quien se le debe el nombre del actual aeropuerto de Barranquilla.

⁶⁰ Santo Domingo fue invitado por Martin a sobrevolar la ciudad. Aunque al principio éste se negó, eventualmente, aceptó la invitación de subir por primera vez a un aeroplano.

⁶¹ Es importante señalar que fue en esta ciudad donde se inauguró la aviación en Colombia.

⁶² Fue un periódico de vanguardia de la ciudad de Barranquilla. Tuvo 11.437 ediciones en sus 33 años de existencia.

En una posterior publicación del diario *El tiempo*, se describió al periódico caribeño como el primero en circular los domingos y en “tener revistas especializadas como Jornada, luego Week end y la literaria. Tuvo épocas de arrojo y denuncia, como las que encabezó el inolvidable Álvaro Cepeda Samudio o las más recientes de Eduardo Posada Carbó y Armando Benedetti” (18 de mayo de 1991, NULLVALUE).

llamaría la atención a la gente aquel maromero del aire. Y así como era de audaz, era de simpático... Se pasaban ratos muy amenos con él... Hablaba muy bien el español. (León 9)

Estos vuelos causaron, sin duda, conmoción en los habitantes de la ciudad, quienes esperaban con ansiedad las siguientes aventuras de Martin. La prensa local de la época recopilaba las impresiones que dichos vuelos generaban entre la población, que literalmente se paralizaba ante un acontecimiento de tal magnitud:

El sitio en las afueras de Barranquilla estaba atiborrado de personas y coches, desde tempranas horas comenzaron a llegar al parque curiosos y amigos, las chivas sólo llegaban en esa época hasta la calle del Dividivi, lo mismo que el tranvía de mulas; de modo que las personas que vivían en el centro o en los barrios de abajo o de arriba tenían que darse la caminata larga por entre los zanjones del callejón del Rosario, la avenida de la República y la calle del Tanque. Pero valía la pena, pues, el espectáculo que se iba a presenciar gratis compensaba el sacrificio. (León 3)

Otra publicación periodística recontaba, también, los sucesos acaecidos durante ese día de Junio:

Ayer en la tarde sentimos el ruido que hace el aeroplano del señor Knox Martin, ruido que a nuestro entender proviene del motor, y que es distinto al de los autos. Salimos inmediatamente a la calle, al tiempo que salían también de las casas vecinas otras personas y buscaban con la mirada, como explorando el horizonte. ¡El aeroplano!, decían todos, y realmente se presentó a nuestra vista el aparato del señor Knox Martin que ascendía en una vuelta extensa y se dirigía al noroeste en viaje a Puerto Colombia. (León 10)

Estos acontecimientos convulsionaron a la sociedad y a los intelectuales, que mezclaban sus discusiones sobre literatura y cultura, con los avances que día a día impactaban a la ciudad. Esta coyuntura fue quizás sugerente para la novela de Fuenmayor, quien plasmó su visión del mundo exterior en dicha obra. Es, tal vez, por esto que en su trama narrativa aparezcan un aeroplano novedoso y unos personajes que, además de emprender un viaje truncado y fatídico, manifiestan una relación enfermiza con el saber científico. Estos componentes permiten repensar las ansiedades, los conflictos y los vacíos que la era moderna produjo en el hombre. *Una triste aventura de 14 sabios* (1928) fue, sin embargo, distanciada de los eventos locales y fue entendida como un fallido intento de su escritor por crear un tipo de narrativa diferente a la que se presentaba en el país. Su lectura es densa, incluso tediosa para quien se cansa tempranamente

de las discusiones científicas que presenta y de las múltiples interrupciones, que hacen mucho más difícil de seguir su hilo temático. Es una novela experimental que posiciona a Fuenmayor como una figura emergente de la narrativa moderna del país.

Pese a esto, esta novela, calificada por el mismo Fuenmayor como cuento fantástico, “tuvo una acogida reticente” (Bacca, “Voces de Barranquilla” 76). La postura generalizada por críticos apunta a su confusa organización, señalando que tiene “imaginación pero no clara, porque no tiene una finalidad ni se sabe bien, precisamente lo que se quiere decir” (Vinyes 322). En este texto, Fuenmayor presenta a un mundo plagado de invenciones modernas y del peso de la ciencia, la cual suponía dar respuestas a los interrogantes originados en el hombre moderno. Esta postura significó ensayar una escritura caótica, también. En la estructura narrativa se conjugan, por un lado, la incorporación de distintas temporalidades, la técnica del meta-texto y la digresión. Por el otro, la novela se encuentra plagada de discusiones que giran en torno al saber científico, la tecnología e inventos que, para la época, eran aún desconocidos. Además de las discusiones, se construyen personajes que están en un continuo afán por crear artefactos modernos. En el contexto narrativo, dichos inventos son de vital importancia para poder superar “la triste aventura” padecida por los catorce sabios. Este conglomerado de elementos, tanto a nivel temático como retórico, hace que la novela se profile no sólo como la primera manifestación de lo fantástico en Colombia, sino que también se consolide como una novela de carácter vanguardista.

Una triste aventura de 14 sabios se estructura a partir de dos temporalidades. Uno de estos planos ocurre en un club de lectura visitado por diversos caballeros, quienes beben, leen y discuten las noticias de actualidad. El otro surge a propósito de estas lecturas y de las diversas opiniones que los allí presentes sostienen sobre la ciencia y los sabios. El primer escenario de la

novela crea un marco contextual que ubica al lector en la ciudad de Barranquilla sin necesidad de ser nombrada. Desde su inicio, el narrador nos introduce a la escena periodística e intelectual de la época, mencionando los diarios más importantes del lugar y en los cuales Fuenmayor, también, participó como director y redactor de artículos:

En el saloncito de lectura del Club algunos caballeros se entregaban al deporte sentado del ojeo de noticias en los periódicos. Era de tarde. Casi cerraba la noche. Y calor no hacía, por milagro. Pero el caballero gordo, que leía *La Nación*, se levantaba para operar el conmutador de un gran abanico eléctrico pendiente del artesonado, cada vez que el caballero endeble, tosiendo y sin soltar *El Liberal*... (115)

A su vez, el narrador indica que entre los caballeros asistentes se encuentran representantes de los distintos sectores de la sociedad: el caballero industrial, el proletario, el literato, el acaudalado, entre otros. La postura de estos personajes recupera simbólicamente la visión que los diversos sectores de la ciudad tenían sobre la vida urbana, la autoridad de la ciencia y la imponente figura del “sabio”. Estos tres motivos permiten que los planos de la novela dialoguen de manera crítica con el problemático contexto histórico. Paralelamente, esta estructura, basada en diversas perspectivas de la realidad, le sirve a Fuenmayor para exponer una sociedad desmembrada y caótica, en donde se cuestiona y critica el empuje de la ciencia, la cual se encuentra aquí ridiculizada en sus funciones.

Es sugerente que el detonante del debate entre los caballeros se dé en respuesta a una noticia periodística local. Es claro que la prensa ya se ha convertido en un producto de carácter masivo, desestabilizando el status de la literatura y del letrado dentro de la cultura de masas. Esta noticia, en particular, recontaba la desafortunada experiencia de un ingeniero alemán en la ciudad. Al parecer, el extranjero fue embaucado por dos individuos locales, que con base en historias económicas trágicas, lograron conmovier y luego despojar al hombre de una gran suma de dinero. La presencia del ingeniero alemán, participante de la vida urbana local, señalaba los

tiempos de cambio por los que atravesaba la sociedad, en vías de su modernización. Bajo este contexto, el extranjero acarrea un perfil que le otorga autoridad y sabiduría, mientras que los dos sujetos locales forman parte de una masa corrupta y engañosa. Para algunos caballeros, esta noticia causa extrañeza al considerar inconcebible que un alemán, portando el conocimiento científico y aptitudes de sabio, haya sido incapaz de advertir y salir airoso de los estafadores:

–El incidente no vale la pena –observó el caballero flaco, serpenteando en el fondo de un enorme sillón. No vale la pena, porque el sujeto así engañado debe ser tonto. – ¡Qué, hombre! Un ingeniero alemán. – ¡Ah! Sin duda, un sabio. Da lo mismo. – ¿Cómo? –Sí, que da lo mismo. Para tontos, los sabios (116) ¡Hombre! Es absurdo lo que usted dice. Entiéndase, al revés, que a un sabio no lo burla nadie. ¡Lo que sabe un sabio! Dígame usted. – ¿Qué sabe un sabio? Dígamelo usted. – ¡Hombre! Un sabio... sabe. (116)

Para otros caballeros, sin embargo, la sabiduría de estos hombres se ha degradado en tiempos modernos:

No negaré que así fueron los sabios de otros tiempos –intervino el caballero proletario. Pero los de hoy tienen entrañas de mercader. La avaricia es integral dominante del mundo moderno. El desprendimiento ha quedado ahora aculado en el corazón de los que, como yo, cultivan noblemente la pobreza de la honradez. (117)

El punto de vista de este sujeto se conecta con la crisis que experimenta una colectividad ante la vida urbana. La conducta engañosa de los embaucadores locales responde al ritmo impuesto por personajes como el ingeniero alemán, figura metonímica de la modernidad, que ha logrado corromperlos e insertarlos en la dinámica de la nueva sociedad. Fuenmayor se apoya en estas discusiones para acentuar las falencias del proyecto moderno y su contaminante efecto en los pobladores locales. No obstante, los distintos artefactos concomitantes de esta modernidad, como las máquinas, y, en particular, los aeroplanos, resultaron también sugerentes para el escritor caribeño. Fuenmayor compartía la fascinación que sus coterráneos sentían ante los eventos históricos acaecidos en su ciudad natal, como los vuelos efectuados por Martín. Su poco conocimiento sobre el funcionamiento de las aeronaves, pero su clara afición por estos aparatos, tuvo una repercusión en el segundo plano que se desarrolla en la novela. A través de este

escenario, Fuenmayor expone el temor, la ansiedad y los deseos frustrados ante un avance tecnológico que es insuficiente para superar las catástrofes del universo.

Es así como aparece dentro de la trama narrativa, el manuscrito: “una triste aventura de 14 sabios”. A propósito de las discusiones que sostienen los caballeros en torno a la ciencia y a los sabios, el narrador introduce al señor Currés, personaje que observaba el agitado debate en el club de lectura. Luego de un rato, este hombre consideró pertinente leer su manuscrito porque, a su parecer, discurría sobre el tema discutido. La dinámica de su lectura recuerda un poco a la estructura narrativa de *Don Quijote* (1605), la cual se encuentra saturada de interrupciones.⁶³ En el caso del personaje Currés, se basan en los comentarios y reflexiones que hace en torno a su texto. Esto lo deja ver inmediatamente empezada su lectura: “Cierta día al alba, desde el aeródromo de una ciudad ilustre...—Debo pedir antes el perdón de los caballeros oyentes, por mi estilo seco y sin agitaciones sentimentales...” (119).

La aventura se inicia con un viaje que han planeado catorce sabios que representan a distintas disciplinas, tanto modernas como antiguas. Entre los sabios se distinguen el arquitecto, el geólogo, el aviador, el astrónomo, el filósofo, el mago negro, entre otros. El narrador desconoce los motivos de esta expedición, pero sí indica que estos hombres “se levantaron sobre el viento, científicamente acomodados en una gigantesca máquina voladora” (120). Es curioso que luego nos enteremos que estos catorce sabios de avanzada edad van a acompañados por tres mujeres que simbolizan las tres etapas de la vida: la niñez, la madurez y la vejez. Este grupo de aventureros se propone vivir una travesía “libres de la curiosidad periodística” (120). No obstante, en medio de este viaje, Cabrillitas, uno de los sabios y quien piloteaba la nave, pierde el

⁶³ Recordemos que en la primera parte de *Don Quijote* (1605), Cervantes presenta historias intercaladas y novelas ejemplares que frenan el hilo narrativo principal. Entre ellas: *El curioso impertinente*, la historia de Marcela y Grisóstomo, el enredo entre Cardenio, Luscinda y Dorotea; la historia del cautivo y su hermano el Oidor y, por último, la mora Zoraida.

control del aparato y este cae precipitado, mas no violentamente sobre la tierra: “El aeroplano posó, muy suavemente” (121). Los sabios ignoran el motivo de este inexplicable suceso y desconocen las razones por las cuales siguen vivos. Hay que señalar que luego del desplome del aeroplano, el otro escenario narrativo de la novela se superpone para ejemplificar los cuestionamientos que tienen los caballeros del club sobre la caída no estrepitosa de la nave.

Lo sabios, por su parte, intentan dar una respuesta científica “al más grande suceso de todos los tiempos” (123). Entre los sabios, es principalmente Aldebrán, el astrónomo, quien da la respuesta: “–Colegas –comenzó Aldebrán– he inducido y deducido y he comprobado” (124) que el paso del cometa Halley sobre la tierra ha transformado las dimensiones del planeta y todo lo que allí habita:

–Colegas, he aquí el gran fenómeno, el más grande fenómeno de todos los tiempos: en la Tierra todo se ha aumentado de improviso. ¿A qué potencia se elevan hoy las anteriores dimensiones? No puedo aún precisarlo. Pero nuestra evidencia científica es que los hombres alcanzan ahora una estatura ciertamente incommensurable y muy posiblemente inmensurable. (128)

Notamos que el lenguaje que Aldebrán emplea para explicar su situación en el mundo está atravesado por el discurso científico. Esta disposición nos hace pensar en el lenguaje técnico adoptado por el maquinista loco que Quiroga ilustró en “El conductor del rápido”. En ambos casos se trata de personajes cuya conducta ha sido alterada por las regulaciones técnicas y por el saber científico. Esto promueve y agita su comportamiento enfermizo, el cual responde a la percepción que estos sujetos tienen de su universo. Indudablemente, este es un espacio caótico y sin coordenadas. Esto lo dejan claro las conclusiones a las que llega el sabio Aldebrán. El anciano comprende que, luego del accidente, el grupo de exploradores ha quedado desarticulado del nuevo orden que rige a la tierra y a la sociedad. Los sabios tienen dos opciones: aceptar su estado de condena o lograr entablar comunicación con el hombre “ultra-métrico”. Es por esto

que, como estrategia de supervivencia, deben idear y crear aparatos idóneos para restablecer el contacto con el mundo exterior.

Esta situación condenatoria le sirve a Fuenmayor para desplegar y ridiculizar el discurso científico dominante. Cada uno de los sabios intenta aportar los conocimientos de cada una de sus disciplinas que resultan insuficientes para resolver los problemas en el mundo. Es el personaje Aldebrán quien más conscientemente asume un rol de líder de la expedición y quien más fervientemente cree en el saber científico. Así que se compromete a crear una máquina que ayudaría a superar el estado de condena de los sabios: “cómo he de lograrlo, aún no lo sé. Me encuentro un poquillo desorientado, porque el problema, en todos sus aspectos, es nuevo para la ciencia. «—Yo tengo ya mi idea. Pero induzcamos, colegas; deduzcamos, comprobemos. Nada dejaré, nada dejaremos” (139).

La conducta enfermiza de Aldebrán y su ciega fidelidad por la ciencia hace que deseche, por ejemplo, las opiniones de su mujer, quien considera poco creíbles las conclusiones a las que llega su marido: “—Cállate, mujer. La ciencia pronunció su fallo, y el celo de ella nos impondría mantener nuestro asenso, aunque tú, que te pronuncias en contra, fueras otra academia” (130). Con este episodio notamos que el discurso científico no da espacio para escuchar la voz femenina, por el contrario, aquí es silenciada. Antes mencioné que a este grupo de expedicionarios lo acompañaban tres mujeres representantes de las tres etapas de la vida. La presencia femenina funciona, por un lado, para cancelar la figura de la nueva mujer, la temida, desafiante y devoradora, que ponía en peligro el status del hombre en tiempos modernos. Por el otro, sirve para demostrar el fin de una estirpe y de una parte de la sociedad que ha quedado relegada.

La tensión en la narración aumenta cuando se acerca el triste final de estos ancianos y sus acompañantes. Hamat, el mago negro, en un estado de demencia, consideró que para lograr preservar su humanidad era necesario absorber la sangre de sus compañeros tripulantes: “Necesito toda la sangre de todos esos cuerpos vivos. Este es el momento. Ahora, soy astuto. Después, seré todopoderoso. Manejaré la vida en sus fuentes, ¡y desafiaré a Dios cara a cara! Ven” (157), “– ¡Ya los tengo! ¡Ya son míos! Y ahora los desangraré” (160). En un típico caso de vampirismo, Hamat acabó con la vida de los sabios, sin advertir que él también moriría desangrado a causa de una herida abierta.

Mientras esta escena ocurría, el sabio Aldebrán, separado del resto del grupo, dormía plácidamente y, en medio de sus sueños, encontró la respuesta que podría poner fin a su inminente desgracia. Casi como un momento epifánico, descubrió la máquina que podría no sólo hacer visible lo que antes era imposible ver, sino que también podría ayudarles a entablar comunicación con el mundo exterior:

Aldebrán y sus colegas habiéndose lanzado fuera del subterráneo. Inquietos todos, pero llenos de valor y de esperanza, miraban a través de anteojos imposibles, creación de Aldebrán, que permitían ver en su anterior tamaño al hombre ultramétrico. Con tales instrumentos, mediante rápidas acomodaciones de foco aumentaban o disminuían, a la medida deseada, las dimensiones de cuanto iban observando. (162)

Luego de este sueño, se despierta exaltado porque ha encontrado al fin una respuesta.

Cuando decide regresar con el grupo de sabios, se encuentra con la escena fúnebre de sus compañeros y de su mujer. Sin embargo, a Aldebrán parece importarle poco su muerte, ya que se siente superior y poderoso por el nuevo conocimiento que porta. La conducta del astrónomo pareciera afirmar que se ha vuelto loco. Es tal su comportamiento enfermizo que es incapaz de reaccionar ante la muerte de todos los tripulantes de la nave. Por el contrario, asume una postura científica en la que todo hecho es un dato que debe ser comprobado bajo la lupa de la investigación: “–Yo tengo ya mi idea –observó –y sobre estos datos reconstruiré más tarde lo que

aquí ha sucedido. Tal vez de ello se derive algún provecho para la ciencia. Dalila, amigos míos” (169).

No obstante, Aldebrán corre con una suerte similar. En un accidente absurdo, el sabio de 87 años pierde la vida y con él se pierde el conocimiento que le permitiría superar “el más grande fenómeno de todos los tiempos”: “Y, absorto en su colosal fantasía, dio una pisada en falso cuando casi ganaba la superficie misteriosa donde entonces campeaba el hombre ultramétrico, el hombre de Aldebrán. Y rodó por las gradas de piedra, hiriéndose tres veces, en la sien, en el pecho y en los ojos” (170). La caída de Aldebrán es tanto material como simbólica. Es también la caída de la ciencia que resulta insuficiente para ayudar a estos hombres a superar su estado de condena. El conocimiento científico, antes que ayudarlos, los ha castigado, los ha llevado a la locura y los ha expulsado dentro de la nueva dimensión de la tierra.

Fuenmayor, además de ridiculizar el discurso científico a través de los sabios, se propone demostrar el desconocimiento y, tal vez, la ingenuidad de una colectividad que permanece inmóvil ante los cambios significativos de la sociedad. Esto lo podemos observar cuando el señor Currés culmina la lectura de su manuscrito sobre la *triste aventura de 14 sabios*. Pese al final devastador para aquellos personajes, los caballeros del club fueron incapaces de encontrar una relación entre la historia de los sabios, con el tema principal de su debate. No hubo una toma de conciencia, ya que algunos desestimaron el manuscrito y continuaron leyendo noticias periodísticas, otros bebiendo, pero ninguno reflexionó sobre lo contado por el señor Currés.

Esta novela de Fuenmayor admite una lectura que la inserta, sin duda, en la crisis que afrontaba el escritor frente a la cultura moderna. El ubicar a estos individuos en medio de una situación catastrófica, le sirve para señalar los límites de la ciencia moderna, que falla en sus funciones al ser incapaz de dar respuestas efectivas a los más grandes interrogantes del hombre.

Es irónico que, además, las víctimas de esta catástrofe sean sabios, portadores del conocimiento en diversas disciplinas que son insuficientes para superar los problemas en la vida moderna.

Fuenmayor emplea un humor satírico para ridiculizarlos:

Aldebrán, soy más joven que tú. Llego apenas a los ochenta y cinco años, y tú alcanzas los ochenta y siete. La diferencia salta muy notable, medida por el tiempo de estudio, que para el sabio no cesa con el sueño. Me aventajas en diecisiete mil quinientas veinte horas de meditación y examen. (125)

Es sugerente, también, que estos sabios sean hombres de avanzada edad. Fuenmayor se inclina a darle vida a este tipo de personajes para resaltar la muerte simbólica de una parte tradicional de la sociedad. Sus prácticas y sus hábitos ya están cancelados. De manera dramática, uno de los sabios hace una reflexión contundente que ejemplifica su conflictiva situación en el mundo:

El sentirnos en este absoluto aislamiento de nuestros congéneres; el sabernos condenados a desaparecer sin dejar rastro alguno; el considerar que el hijo es como una supervivencia y que este recurso de prolongarnos lo anula nuestra vejez: todo eso constituye una violencia indirecta que desvía nuestro cerebro. ¿Será temporal este efecto; o la ansiedad, la turbación, nos tienen al borde de una manía? He ahí la duda que me espanta. Yo me siento sucumbir a la sollicitación de la locura. (153)

Paralelamente, Fuenmayor se apoya en el primer plano de su narración para ejemplificar la indiferencia moral de los caballeros del club, ante los cambios fatídicos que ha experimentado la sociedad. Mientras el señor Currés efectúa su lectura, algunos de los caballeros lo ignoran, otros salen del lugar, pero son pocos los que realmente entienden la conexión que este hombre pretende hacer, entre el supuesto sabio ingeniero alemán y los sabios de su manuscrito. Los catorce sabios, pese a portar el conocimiento científico, carecen de la facultad para subsistir en una sociedad de “grandes dimensiones”, lo que equivale a decir, una urbe moderna. Su conocimiento puede resultar atractivo y desafiante, pero no les señala las vías para la supervivencia. Simultáneamente, la conducta de estos sabios pone en evidencia el hastío que padece el hombre ante las frustraciones espirituales ocasionadas por la ciencia. Esto produce la

alteración mental de los personajes. Es por esto que no sorprende que entre los mismos sabios surja la inquietud sobre su estado mental, y que sea el mago negro, representante de las ciencias ocultas, quien intente salvaguardar su identidad y su humanidad succionando la sangre de sus compañeros tripulantes. Gabriela Mora⁶⁴ ha señalado que el vampirismo, tal como ocurrió con el mago negro, sirvió para “expresar ansiedades ocultas [...] que pueden estar relacionadas con una atracción y un rechazo a la ciencia, al sexo y a la misma modernidad (“Decadencia y vampirismo” 191). La conducta de este sabio revela una profunda crisis espiritual, que lo hace desafiar a la figura divina, al Dios cristiano, nombrándolo con furia e indignación. En la novela hay, indudablemente, un cuestionamiento que apunta a la identidad, a la tradición y al futuro incierto de esta sociedad.

La estructura narrativa caótica y experimental de Fuenmayor responde a esta crisis, así como también, a las nuevas mediaciones tecnológicas que impactaron el universo perceptivo del artista. De aquí deviene su exploración fantástica, que nace de la experiencia traumática con la modernidad y sus múltiples artefactos. En la literatura fantástica hay una transgresión con la moral de la época, que aquí se puede observar en un grotesco episodio con la mujer anciana que acompaña a los sabios. Con el fin de lograr preservar su linaje, los sabios, con la excepción de Aldebrán, quien prefirió llevar a cabo su proyecto por separado, sugirieron que sería necesario embarazar a una de las mujeres presentes en la expedición. No obstante, la niña era muy pequeña y su abuelo, uno de los sabios, impidió tal idea. La mujer de mediana edad se negó, mientras que la anciana, doña Dadila, parecía estar encantada con esta propuesta. En una escena paródica, el narrador nos describe a una mujer mayor ardiente y con deseos sexuales. Caso contrario al de los sabios, que por su avanzada edad no podían efectuar dicha tarea. Algunos se quedaron dormidos

⁶⁴ Para más información, revisar: “Modernismo decadentista: Confidencias de psiquis de Manuel Díaz Rodríguez”. En: Revista Iberoamericana. LXIII, Núm. 178-179, Enero-Junio 1997.

y otros simplemente ignoraron a la mujer. Desde el otro plano de la narración, es decir el club de lectura, se elaboraban también opiniones sobre lo que ocurría con los sabios. Para el caballero literato, por ejemplo, la escena de la anciana era algo inconcebible:

Tiene que corregir eso. Con tal edad, su doña Dalila no puede pensar en lo que piensa. Hay falla biológica, hay falla sociológica, hay falla psicológica. La escena resulta demasiado exagerada en su factor moral y en su factor fisiológico. Aun anatómicamente, es excesiva. ¿No te parece? El caballero médico, a quien se dirigía, respondió: –tal vez, tal vez...”. (149)

Además de la transgresión con la moral de la época, en la literatura fantástica “lo sucedido es parte de una anormalidad que, como tal, hay que investigar” (Oviedo 329). Este impulso investigativo es central para el contexto narrativo de *Una triste aventura de 14 sabios*. Todas las discusiones sobre las posibles causas del accidente y la posterior indagación para salir de su estado terminal forman parte de la estructura fantástica que conforma a esta novela. A su vez, “en cuanto al espacio, se construye en la literatura fantástica un espacio deformado, una transgresión al orden natural, que ponga de relieve el mundo desmembrado y partido de la vanguardia, en el que se afirma la imposibilidad de la unidad (presencia de la crisis social avalada por las dos guerras mundiales)”(Oviedo 335). El presentar un espacio deformado, desmembrado y casi incomprensible, hizo que la novela fantástica de Fuenmayor fuera alejada de los eventos locales y de las problemáticas que afrontaba el escritor en tiempos modernos. No obstante, la novela, desde una perspectiva caótica, plantea la desintegración de la sociedad por la implantación de nuevos saberes que generaron vacíos espirituales en el hombre.

Los síntomas de esta amenazante condición se presentan en el comportamiento enfermizo de sus personajes, por el contacto con las máquinas y el conocimiento científico. Este hecho hace que encuentre correspondencias con el personaje Manco, del cuento de Quiroga, quien padece una situación similar. En ambos casos, se reproduce la imagen del inventor que se basa exclusivamente en su conocimiento empírico y en su afición por los adelantos científicos y

tecnológicos, para sus ingenios y creaciones. Estos sujetos se encuentran cautivados por el poder de la máquina y la autoridad de la ciencia. Sin embargo, este conocimiento es insuficiente al verse desplazados ante una fuerza que los supera y los doblega. La locura que caracteriza a ambos personajes está relacionada con su contacto traumático con la máquina y con la apropiación acrítica del saber científico.

Asimismo, tanto en *Una triste aventura de 14 sabios*, como en el cuento “Los destiladores de naranja”, existen personajes que se conectan con la figura del “sabio”. En el caso del cuento quiroguiano, lo vimos con el médico europeo quien, intoxicado por el alcohol de naranja, terminó asesinando a su hija al confundirla con un animal. Mientras que en la novela del caribeño, lo vimos primero en las noticias periodísticas –el sabio alemán por la ciudad- y luego en el manuscrito de los 14 sabios. Estos personajes revelan un carácter moderno y científico, pero en estado de incoherencia. En ambos casos se da una deshumanización del personaje “sabio”, quien carece de identidad y va conducido a un camino sin retorno, en donde lo espera la locura y la muerte. Es revelador que en la obra de ambos escritores se efectúe un fin similar para este tipo de personajes víctimas de su contacto con los aparatos tecnológicos de la vida moderna. Se trata, de hecho, de una modernidad que victimiza a ciertos sujetos. De esta forma, la relación que existe entre las máquinas y el saber científico, con la narrativa de estos escritores, hace que se plantee tanto a nivel temático como retórico, una estructura de carácter fantástico que deja ver el impacto y el trauma que generó el empuje modernizador en cada una de sus regiones.

3.1.2 El ámbito fantástico: cine y fotografía

La resonancia que encontramos en la obra de estos escritores, con relación a la práctica fantástica, no se limita a la crisis del escritor en tiempos modernos y a su incorporación de las

máquinas y el saber científico a sus cuentos y novela. Para aquella época, además del deslumbramiento por la tecnología, el lector había reubicado sus intereses hacia nuevos ámbitos de carácter masivo. Una de estas tendencias fue el encantamiento por la fotografía y el cine.⁶⁵ Estos artefactos, vinculados a los modos de producción industrial, alteraron la relación que los integrantes de estas sociedades mantenían con su entorno. Las nuevas regulaciones estimulaban los sentidos al fomentar la saturación visual y al impulsar el rápido desplazamiento de imágenes. Esto hizo que la masa urbana expectante tuviera un nuevo tipo de experiencia en la ciudad. Benjamin, en su exhaustivo estudio sobre la fotografía y el cine, manifestó una profunda consternación por cómo estas nuevas técnicas ocasionaron una experiencia que alteró, significativamente, el papel del arte dentro de la sociedad.⁶⁶

Pese a que Benjamin criticó la decadencia de estos mecanismos, por haberse insertado al ritmo de la sociedad capitalista, también exploró las posibilidades sensoriales que estos dispositivos provocaron, todo lo cual tuvo un impacto sobre la creación artística. Una de las propiedades más sobresalientes que destacó de la fotografía fue su capacidad de exhibir ciertos

⁶⁵ La crítica Valeria de los Ríos plantea en su estudio *Espectros de Luz: tecnologías visuales en la literatura latinoamericana* (2011), que a mediados del siglo XIX, la literatura fue perdiendo su status hegemónico, principalmente por el impacto de la fotografía y el cine. Como mecanismo para afrontar la pérdida de lectores y consumidores, los escritores incorporaron la tecnología a su acto de escritura (18). No obstante, en el caso de escritores como Quiroga y Fuenmayor, la incorporación de la visualidad tecnológica en el texto va más allá de una explícita resistencia y rechazo por la pérdida del status de la literatura. En su caso, es una consecuencia del contacto que estos escritores mantuvieron con los dispositivos modernos. Su incorporación temática y retórica de la tecnología no se reduce a una estrategia para recuperar al lector interesado por nuevas tendencias y disciplinas. Se relaciona, más bien, por el impacto que esta tecnología ocasionó en el escritor y en la literatura misma. Ésta no escapa a la fuerza tecnológica, por el contrario, es casi absorbida por ella.

⁶⁶ Benjamin ve un problema en la intersección del arte con la técnica. Cuando las mediaciones tecnológicas atraviesan la actividad artística, la obra adquiere un nuevo valor que la distancia de la tradición y de la herencia cultural, para ponerla como una mercancía en función de una sociedad de consumo. Benjamin plantea que el cine, por ejemplo, posee una técnica reproductiva que “desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones, pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible” (“La obra de arte” 3). De aquí, Benjamin elabora sobre la noción del *aura* de la obra de arte y de cómo éste se atrofia en la época de la reproductibilidad técnica. La obra artística, entonces, está pensada en función de su reproducción, haciéndola accesible a las masas. La idea de la obra original, su *aura*, pierde su sentido al entrar a la dinámica del mercado y del consumo.

rasgos y aptitudes que pasaban inadvertidos por el ojo humano. La cámara y su lente lograban capturar detalles sutiles que la visión del sujeto había, inconscientemente, ignorado. Para Benjamin, esta nueva técnica “abre [...] los aspectos fisionómicos de mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, suficientemente ocultos e interpretables” (“Pequeña historia de la fotografía” 2). Sin duda, el universo perceptivo de los miembros de sociedades como la rioplatense y la caribeña fue perturbado por el descubrimiento de rasgos y particularidades antes desconocidos. El cine, así como la fotografía, funcionó también como un agente que modificó la capacidad sensorial del sujeto. El cine y su naturaleza reproductiva invitaban a superar el terreno de la contemplación visual, para poner al espectador en un estado de dinamismo continuo. Para Benjamin, este principio de movilidad en la configuración cinematográfica se apoya en el “cambio de escenarios y de enfoques que se adentran en el espectador como un choque” (“La obra de arte” 17). Esto se debe a la saturación de imágenes reproducidas por la proyección fílmica, las cuales permanecían en constante movimiento. Cuando el espectador lograba registrarlas, éstas ya habían cambiado (“La obra de arte” 17).

Tanto Quiroga como Fuenmayor, desde la literatura, ejecutaron un proyecto innovador para la narrativa del continente. Su acto de escritura se apoderó de la estructura cinematográfica y fotográfica, adoptando sus atributos más significativos: el carácter reproductivo, las imágenes transportables, el desplazamiento hacia distintos planos narrativos, las conexiones ilógicas y los desdoblamientos psicológicos de los personajes, todo lo cual promovió la naturaleza fantástica de estas obras literarias. Estos escritores, al trasladar a sus textos la experiencia sensorial alcanzada por la mediación fotográfica y cinematográfica, exploraron sistemáticamente terrenos desconocidos en el ámbito de la escritura. Su trabajo experimental y transgresor puso en escena a

sujetos en un mundo sin coordenadas, en situaciones catastróficas, y atrapados ante la supremacía de la cultura moderna.

Pese a la importante contribución de estas regulaciones para la creación fantástica, la institución literaria vio con recelo la influencia de las nuevas tecnologías, ya que consideraba que poco o nada aportaban a la obra artística. La fotografía, por ejemplo, fue utilizada como instrumento social y comercial. De hecho, la época de los retratos fotográficos estaba intrínsecamente asociada con la burguesía en ascenso (50 Gerzovich). La gente se tomaba fotos para anunciar bodas, fiestas y funerales.⁶⁷ En consecuencia, su valor estético fue cancelado al ser catalogado como una práctica para el consumo colectivo y no para una pequeña elite intelectual. Tiene razón Carlos Dámaso Martínez cuando señala que “Quiroga es consciente del carácter popular del cine y de los prejuicios que ese aspecto despierta entre los intelectuales” (30). El mismo Quiroga lo dejó claro en uno de sus artículos publicados en la revista *Atlántida* en 1922: “Acaso el intelectual cultive furtivamente los solitarios cines de su barrio; pero no confesará jamás su debilidad por un espectáculo del que su cocinera gusta tanto como él, y el chico de la cocinera tanto como ambos juntos” (C. Martínez, 31). Los prejuicios que existían en el entorno literario no fueron un impedimento para que Quiroga y Fuenmayor se sumergieran en el ámbito del séptimo arte, tal como lo hicieron los habitantes de cada una de sus sociedades. Notamos, entonces, que el cine, como espectáculo de multitudes, dialogaba críticamente con el solipsismo modernista del torremarfilismo, en el que parecía imperar el escapismo, y lo contrariaba.

Quiroga y Fuenmayor entendieron que las imágenes que el cine y la fotografía hacían visibles tenían un valor incalculable para su acto de escritura. Esta nueva percepción no sólo

⁶⁷ Con relación a esta idea, Valeria de los Ríos ha señalado que el anuncio de funerales y las fotografías a los muertos eran una práctica ampliamente difundida tanto en Europa como en América. Igualmente, ha indicado que este tipo de fotografía tenía como objetivo preservar el recuerdo del ausente (153).

cambió el ritmo de la sensibilidad artística de la época, sino que también los convirtió en precursores de una particular modalidad vanguardista. A través de dicha percepción, lograron abrir las dimensiones de su texto literario, descubriendo nuevas ópticas y nuevas perspectivas de presentarlo. Esto hizo que las historias narradas estuvieran, a simple vista, distanciadas de la realidad y plagadas de situaciones fantásticas e inexplicables, como lo observamos anteriormente en la novela de Fuenmayor.

El escritor caribeño tuvo una relación estrecha con estos mecanismos modernos, particularmente con el cine. Este último llegó por primera vez a la ciudad de Barranquilla en el año de 1897. El historiador José Nieto Ibáñez ha indicado que el empresario Ernesto Vieco Morote lo llevó desde de Panamá⁶⁸ hasta Barranquilla. Esta afirmación sugiere que las primeras proyecciones cinematográficas en Colombia se dieron meses antes de la llegada del camarógrafo itinerante francés, Gabriel Veyre. El europeo traía consigo el cinematógrafo, máquina que filmaba y proyectaba imágenes en movimiento. Sólo dos años antes, los hermanos Lumière habían dado a conocer el aparato en París. Muchos fotógrafos alrededor del mundo se volcaron a sus cámaras con el fin de capturar en ellas novedosas e impensables imágenes. El cinematógrafo fue puesto en exhibición en pocas ciudades de Colombia, entre ellas Barranquilla. Sin embargo, para la época en que surgió la euforia por el cine, ya se vivía en el país la *guerra de los mil días* (1899-1902).⁶⁹ Es por esto que muchas producciones locales que comenzaban a incursionar en la actividad fílmica, retrasaron sus rodajes.

Para la primera década del siglo XX, las proyecciones cinematográficas en Barranquilla se dieron en los distintos teatros de la época: la Fraternidad, el Líbano, el Universal, las Quintas, el

⁶⁸ Para aquella época, Panamá todavía formaba parte de Colombia. Fue hasta 1903 cuando se separó definitivamente de su actual vecino país.

⁶⁹ Para más información sobre la *guerra de los mil días*, revisar el primer capítulo de esta tesis doctoral.

Centenario, el Concordia, el Cine Luz y el Emiliano. El historiador Nieto Ibáñez ha señalado que estas proyecciones servían como relleno de las presentaciones teatrales que tomaban lugar en los teatros.⁷⁰ No obstante, el verdadero florecimiento del cine en Colombia se dio a mediados de 1903 y 1911, luego de la "pausa cinematográfica" ocasionada por la *guerra de los mil días* (1899-1902). En 1914 se inauguró el teatro Cisneros, uno de los más importantes y recordados en la ciudad.⁷¹ Fue justo en ese mismo año que llegaron con gran ímpetu y éxito películas norteamericanas al país. Para la época, en el grupo de Barranquilla ya se discutía, además de literatura, cultura y periodismo, sobre el cine y las películas que llegaban del extranjero.⁷²

Los productos culturales extranjerizantes interpellaron la labor literaria, la cual encontró nuevos rumbos temáticos, estilísticos y retóricos de presentar los importantes avances que experimentaban las sociedades modernas. En el caso de escritores como Fuenmayor, la especificidad de su narrativa, atravesada por la visualidad cinematográfica, hizo que se explorara, por primera vez, el ámbito fantástico en Colombia. El impacto de esta visualidad sobre la escritura fuenmayoriana se presenta en la yuxtaposición de distintos escenarios y narraciones que no comparten, aparentemente, una conexión lógica. Esta particularidad le da más amplitud en el tratamiento de los espacios y la temporalidad. De esta forma, la propuesta cinematográfica, en función de diversas perspectivas que pueden ocurrir al mismo tiempo, le

⁷⁰ El historiador Nieto Ibáñez comenta que para la época, la sociedad barranquillera se oponía a las manifestaciones cinematográficas en dicho teatro, puesto que “eran muchas las voces de protesta de personas que veían un peligro en ello, ya que las cintas eran hechas a base de nitrato, un material sumamente explosivo. Muchas veces se hacía alusión a una desgracia acaecida en un teatro de Acapulco (México), en donde habían desaparecido más de 300 personas completamente calcinadas, por un incendio causado por uno de estos aparatos de proyección cinematográfica” (La tragedia del teatro Cisneros 30). Para más información, revisar los textos: *La tragedia del teatro Cisneros*. Ed. Antillas, 2005 y *Barranquilla en blanco & negro: historia del séptimo arte en la ciudad 1876-1935, Tomo I*.

⁷¹ En este teatro se presentó la primera película documental denominada: “El carnaval de Barranquilla en 1914” (Nieto, *Barranquilla en blanco & negro* 31), pionera del cine documental en Colombia.

⁷² No hay que olvidar el indudable protagonismo que tuvieron los hermanos Di Doménico en la inauguración y posterior reproducción de la actividad fílmica en el país. Después de presentar, con gran éxito, funciones en Barranquilla, se radicaron en Colombia y luego se convirtieron en los fundadores de la sociedad industrial cinematográfica latinoamericana, en 1919.

permite a Fuenmayor introducir sus dos temporalidades y efectuar un movimiento de ida y vuelta constante. Esta propuesta, tan experimental para la literatura colombiana de la época, le sirve para introducir críticamente sus propios juicios de valor sobre los temas discutidos en cada uno de los planos narrativos. Este distintivo de la novela, altamente criticado por escritores contemporáneos a Fuenmayor, hace que su acto de lectura sea un proceso complejo, exigente y hasta agotador.

Indudablemente, el cruce de temporalidades que conforma la estructura narrativa de esta novela, está apoyado en la experiencia sensorial que provoca el cine. Esta experiencia, al ser incorporada al acto de escritura, adquiere formas fantásticas que se relacionan con la manera en la que se despliega el texto literario; es decir, con el constante desplazamiento hacia los distintos escenarios narrativos. Este movimiento crea, a primera vista, situaciones carentes de sentido. Esta conducta, sin embargo, expone un cambio significativo en la percepción sensorial del artista, la cual está regulada por la propuesta reproductiva del cine. En efecto, Fuenmayor, al apropiarse de esta particularidad cinematográfica, efectúa un principio de libertad estética que le permite explorar los distintos planos y, a partir de ellos, exponer una visión crítica de la vida moderna. Esto lo pudimos observar, anteriormente, con la indiferencia moral de los caballeros del club, con la masificación de los medios, con el desplazamiento de la literatura y el pensamiento crítico, por la inserción de prácticas populares. Esto lo pudimos ver también en la historia de los 14 sabios, su experiencia ante el “más grande fenómeno de todos los tiempos”, dentro un mundo desarticulado y ultra-métrico, que parecía no tener una explicación lógica. La tragedia de estos sujetos sugiere la clausura de una parte histórica y tradicional de esta sociedad. De esta forma, la experimentación que Fuenmayor lleva a cabo en su obra hunde sus raíces en el impacto que el cine tuvo sobre su creación artística y sobre cómo los artefactos de la vida

moderna reorganizaron los modos de producción cultural. Es así como su novela fantástica le da garantía para continuar con los temores, las ansiedades y los vacíos que ya había exhortado en su producción modernista. La narrativa fantástica fuenmayoriana tiene, entonces, un trauma como origen.

Al mismo tiempo, la organización de *Una triste aventura de 14 sabios* está pensada como un guion cinematográfico,⁷³ que para críticos como Albio Martínez, es digna de películas de ciencia ficción moderna (66). Para Ramón Illán Bacca, por ejemplo, es clara la influencia del cine de ciencia ficción, particularmente, los filmes *Viaje a la luna* (George Méliès, 1902) y *París duerme* (René Clair, 1924). No escapa tampoco la influencia de la película *Nosferatus* (1922), basada en el mito moderno de Drácula y en la novela de Bram Stoker, de 1897. De aquí se recupera la imagen del vampiro que Fuenmayor ejemplifica en uno de sus sabios, el mago Hamat, quien para escapar de la inminente muerte, determinó succionar la sangre de sus compañeros y “vivir como un espectro inmortal”⁷⁴ (A. Martínez 150). Es indudable que Fuenmayor era un activo espectador de los filmes que llegaban al puerto caribeño. Ir al cine y ver películas eran actividades pensadas en función a las masas. Esta singularidad se percibe en su novela entre los comentarios de los personajes caballeros del club, quienes hacen una referencia explícita de la apropiación de estos novedosos productos culturales: “¡Qué interesante situación! –exclamó el caballero endeble. –Calculo ya lo que viene. Es mi especialidad: descubrir los desenlaces por anticipado. ¡Me oyera usted en el cine! Voy adelantando todo lo que va a pasar en la película.

⁷³ La información y la descripción que nos ofrece el narrador de *Una triste Aventura de 14 sabios* encuentra conexiones con la organización del guion cinematográfico, el cual se caracteriza por la descripción detallada del entorno, de los personajes, con divisiones entre escenas y diálogo entre los personajes. Para más información, revisar: *La artesanía del guion, técnica y arte de escribir un buen guion para el cine*, de Pablo Alvort Alymar, 2002.

⁷⁴ Esta imagen espectral se repite, constantemente, en los cuentos fantásticos de Quiroga, donde el cine y la fotografía juegan un rol fundamental.

¡No me pelo nunca!” (129). Mientras que otro de los caballeros, descontento porque no acertaba a los “desenlaces” del manuscrito del señor Currés, “se había marchado al cine” (140).

Estos fragmentos señalan cómo el lector de la época había reajustado sus intereses hacia el ámbito del séptimo arte. La indiferencia por la literatura es evidente en uno de los caballeros que prefiere ir al cine, en lugar de escuchar la lectura del manuscrito. Mientras que el otro caballero propone su interpretación de la historia de los 14 sabios, a partir de lo que le han sugerido las películas proyectadas en su entorno socio-cultural. Esta aproximación cinematográfica hacia el texto literario pone en evidencia su carácter masivo y popular en la sociedad barranquillera.

La relación que Fuenmayor sostuvo con los nuevos saberes técnicos no escapa al vínculo que Quiroga entabló con los productos culturales y tecnológicos que arribaron a la región rioplatense. Es indudable que los puertos de las repúblicas del subcontinente fueron pioneros en la recepción de aparatos fotográficos y en la difusión de espectáculos de cine. De hecho, entre 1840 y 1880 datan los años de introducción y popularización de la fotografía en Latinoamérica (de los Ríos 49). El cinematógrafo lumière, por su parte, fue presentado en Uruguay el 23 de Julio de 1896. Similar a lo que ocurría en Colombia, el interés por las proyecciones cinematográficas alcanzó una gran aceptación masiva. Quiroga fue un activo seguidor de las películas hollywoodenses, particularmente de las famosas y bellas actrices. Esta postura fue sugerente para su posterior creación de personajes basados en las grandes estrellas del espectáculo cinematográfico, como veremos más adelante. Los géneros populares en esos años transitaban entre: “el melodrama, la comedia sentimental, el drama épico- histórico, el western, la historia de los gangsters y la comedia humorística” (C. Martínez¹⁸). Hacia el año de 1983, María Elena Bravo, la última esposa de Quiroga, recordaba que cuando ella y su marido vivían en Buenos Aires, “iban al cine todos los días” (Rocca 32).

Estos hábitos de la vida diaria ilustran a un Quiroga cautivado por las producciones cinematográficas. La experiencia que adquirió como espectador fue sugerente para su ocupación como crítico de cine. Durante la primera década del siglo XX, el escritor rioplatense se convirtió en una de las primeras figuras en hacer crítica al séptimo arte, redactando en las revistas *Caras* y *Caretas*,⁷⁵ *El hogar*, entre otras, artículos enfocados en filmes estrenados durante esa época en Buenos Aires. Carlos Dámaso Martínez, en su interesante estudio sobre la relación entre Quiroga y el cine, nos permite indagar sobre el tipo de películas que el rioplatense consideraba como estéticamente valiosas. No todos los filmes fueron acogidos con gran aceptación y, por el contrario, observaba con recelo algunas producciones. Dámaso Martínez ha señalado que en Quiroga esta posición es ambivalente, ya que “por un lado reconoce su valor artístico, la creación de un lenguaje y se fascina con las divas del *star system*; y, por otra, rechaza los filmes más comerciales y mediocres, la tipificación de los buenos actores, en los que ve el germen de una crisis del cine como nuevo arte” (19). En el caso quiroguiano, la influencia de los nuevos productos culturales no sólo lo impulsó a redactar artículos sobre cine. Encontramos, también, una estrecha relación entre su crítica cinematográfica con algunos de sus cuentos de naturaleza fantástica. Cada uno de ellos dialoga con los temas que planteó, frecuentemente, en sus artículos. Entre estos temas se destacan: la visión que tiene sobre la mujer -particularmente la actriz de Hollywood- y los deseos que provocan en el hombre. La industria cinematográfica y la fotográfica lograron estimular los sentidos de un Quiroga espectador, desencadenando en él un sinfín de sensaciones nunca antes pensadas.

⁷⁵ Quiroga redactó estos artículos entre el 6 de Diciembre de 1919 y el 24 de julio de 1920.

Inevitablemente, el arribo de artefactos tan poderosos como la fotografía y el cine alteró la correspondencia que Quiroga mantenía con su entorno. Rubén Gallo ha indicado, a propósito de la inserción de las nuevas mediaciones técnicas, que:

The new media changed the way we experience the world, and nowhere has this transformation been more apparent than in photography. After the invention of the camera in the nineteenth century, the world began to look different as an optical unconscious surfaced into visual consciousness. (31)

La experiencia que el escritor uruguayo tuvo con la mediación fotográfica, se acerca a las aproximaciones elaboradas por Gallo. El primer contacto activo que Quiroga sostuvo con el aparato fotográfico fue en 1903, cuando visitó las Ruinas Jesuíticas en Misiones, Argentina. En aquella época, el rioplatense iniciaba uno de sus tantos proyectos, el de fotógrafo. En esa expedición, Quiroga descubrió con este aparato imágenes provocativas que habían escapado a su visión natural. Esta condición amplió su universo perceptivo, permitiendo su acceso a las imágenes y particularidades que le habían sido ocultas. Benjamin propuso, al respecto, el concepto del “inconsciente óptico” para explicar cómo funcionaban los mecanismos de la fotografía, al hacer visible lo que antes era imposible ver. Quiroga continuó experimentando esta alteración en su percepción sensorial luego de dicha expedición. De hecho, su habitación fue acondicionada como un cuarto oscuro idóneo para la revelación de sus fotografías. Estas actividades reorientaron la mirada del escritor, quien se apropió de la experiencia sensorial obtenida con la fotografía, para hacer un cruce creativo entre su obra artística y la mediación técnica. Simultáneamente, así como ocurrió con Fuenmayor, el cine se convirtió también en un recurso fundamental para su exploración narrativa. Esto es mucho más claro en cuentos donde el cine no sólo aparece como tema, sino que también da aval para el surgimiento de lo fantástico. En este sentido, este tipo de narrativa, que encuentra distintas e impensables dimensiones, sólo es posible por el carácter cinematográfico y fotográfico que ostentan.

En el cuento, “El espectro,”⁷⁶ por ejemplo, se prefigura, a partir de su título, la imagen fantasmagórica que caracteriza a esta narración. Los personajes principales, Guillermo y Enid, devenidos en algo parecido a muertos vivientes, adquieren este estado debido a su contacto con el cine y a las dimensiones ópticas que logran descubrir a través de este medio. El cine es al mismo tiempo un deseo culposo y condenatorio de su cruel estado fantasmal. Desde el inicio del cuento, notamos inmediatamente la importancia que tiene el mundo cinematográfico para la rutina diaria de los personajes principales: “todas las noches, en el Grand Splendid de Santa Fe, Enid y yo asistimos a los estrenos cinematográficos. Ni borrascas ni noches de hielo nos han impedido introducirnos, a las diez en punto, en la tibia penumbra del teatro” (1). De inmediato, el narrador, en primera persona, desconcierta al lector al declarar su estado fatídico: “Enid y yo, aparte del mundo que nos rodea, somos todos ojos hacia la pantalla [...] nuestra presencia de intrusos nunca es notada; pues preciso advertir que Enid y yo estamos muertos” (1).

A partir de este punto, la estructura narrativa da un vuelco hacia el pasado, con el propósito de recuperar los motivos que llevaron a esta pareja a su actual estado fantasmagórico y las causas de su inevitable presencia en las funciones de cine. La trama de fondo es el amor prohibido entre Guillermo Grant y Enid, una historia de amor que trasciende la muerte y continúa de manera infinita a través del cine. Enid es la esposa de una gran estrella de Hollywood, Duncan Wyoming, quien es también el mejor amigo de Guillermo. Sin embargo, desde que este último conoció a la mujer de su amigo, se enamoró perdidamente de ella, pues tenía “la más divina belleza que la epopeya del cine ha lanzado a miles de leguas” (1). Duncan, para sorpresa de todos, murió joven. Guillermo cuenta que “Wyoming nos fue arrebatado en la flor de la edad, en instantes en que daba fin a dos cintas extraordinarias” (2). En su lecho de

⁷⁶ «El espectro» apareció en la revista: *El Hogar*, n.º 615, el 29 de julio de 1921 (Rocca 7).

muerte, el actor le confió el cuidado de su mujer a su gran amigo Grant, sin sospechar los profundos deseos que aquel escondía: “y tú, viejo amigo, vela por ella. Sé su hermano” (3).

Duncan falleció y Guillermo contuvo sus deseos reprimidos; pero luego de tres meses, cayó rendido a los pies de Enid. La mujer, después de luchar con la culpa que tal relación le ocasionaba, cedió a los encantos de aquel hombre. Posteriormente, fue estrenada una de las películas que Duncan protagonizó, *El páramo*. Enid y su amante asistieron a su estreno. Desde este momento, la visualidad de la puesta cinematográfica comienza a abrir dimensiones que son ocultas para el resto de los espectadores. Sin embargo, para Guillermo y para Enid, la pantalla del teatro no sólo reproduce la imagen del actor fallecido, sino que también pareciera, a través de ella, recobrar la vida que había perdido. Así lo deja saber Guillermo cuando comenta que “desde la penumbra rojiza del palco vimos aparecer, enorme y con el rostro más blanco que a la hora de morir, a Duncan Wyoming. Sentí temblar bajo mi mano el brazo de Enid” (5).

El deseo culposos de seguir viendo, a través del cine, al amigo traicionado, hace que la pareja no deje de asistir a las funciones de su película: “una y otra noche, siempre atentos a los personajes, asistimos al éxito creciente de *El páramo*” (6). Es sugerente que la trama de este filme se relacione con el conflictivo momento que padece la pareja de amantes. En *El páramo*, el personaje que Duncan encarna descubre que su mujer está enamorada del hombre que él acaba de asesinar. Para Grant y Enid, esta película simboliza la traición que han efectuado con su relación clandestina. Esto origina un sentimiento de culpa que se hace visible a través de los ojos juzgadores de Duncan, quien desde la pantalla, pareciera expresar su reproche. Esto es posible por el carácter reproductivo del cine y por las perspectivas ópticas que descubre aquel que observa con detenimiento la proyección en la pantalla: “Enid y yo juntos e inmóviles en la

obscuridad, admirábamos como nadie al muerto, cuyas pestañas nos tocaban casi cuando Wyoming venía desde el fondo a llenar él solo la pantalla” (6).

Lo que permanece oculto para otros espectadores, es evidente para la pareja visitante del teatro. La continua repetición de la imagen de Duncan hace que, conforme a lo días, vire su mirada y su postura hacia el palco donde lo observan su mujer y el amigo traidor. Al menos, este es el horror que experimentan Guillermo y Enid: “¿A dónde miraban? No sé adónde, a un palco cualquiera de nuestra izquierda. Pero una noche noté, lo sentí en la raíz de los cabellos, que los ojos se estaban volviendo hacia nosotros. Enid debió de notarlo también, porque sentí la honda sacudida de sus hombros” (6). El cine comienza a abrir una nueva dimensión en la que los muertos encuentran un espacio de subversión y se alzan como espectros que producen terror a quienes los pueden ver. Esto, sin embargo, sólo es posible mientras dure la proyección de la película:

Hay leyes naturales, principios físicos que nos enseñan cuán fría magia es esa de los espectros fotográficos danzando en la pantalla, remedando hasta los más íntimos detalles de una vida que se perdió [...] pero a despecho de las leyes y los principios, Wyoming nos estaba viendo. Si para la sala, *el páramo* era una ficción novelesca, y Wymong vivía sólo por ironía de la luz; si no era más que un frente eléctrico de lámina sin costados ni fondo, para nosotros –Wyoming, Enid y yo- la escena filmada vivía flagrante, pero no en la pantalla, sino en un palco, donde nuestro amor sin culpa se transformaba en monstruosa infidelidad ante el marido vivo. (7)

La imagen espectral de Duncan traspasa el cerco de la pantalla y se dispone llegar hacia el lugar donde se encuentran los amantes: “es que ahora acaba de bajar una pierna del diván” (7), “Enid y yo lo vimos levantarse, avanzar hacia nosotros desde el fondo de la escena, llegar al monstruoso primer plano...un fulgor deslumbrante nos cegó, al tiempo que Enid lanzaba un grito. La cinta acababa de quemarse” (8). Pese a la presencia del muerto viviente en el teatro, son Guillermo y Enid quienes se ponen en evidencia frente a los demás espectadores. Aquellos

observan con curiosidad la crisis que padece la pareja y el espanto que reflejan en su rostro: “la señora está enferma; parece una muerta- dijo alguno en la platea” (8).

El ataque de Duncan no parece impedir que Guillermo y Enid continúen asistiendo al teatro. No obstante, esta vez Guillermo iría preparado con una pistola sobre su torso. El amigo traidor esperó atentamente a que el actor recobrara su figura espectral y se saliera de la pantalla para atacarlo. Cuando así ocurrió, Guillermo apuntó a la cabeza de Duncan y disparó su gatillo, con tan mala suerte que, sin advertirlo, se había disparado así mismo: “fue un error, una simple equivocación, nada más; pero me costó la vida. Tres días después, Enid quedaba a su vez desalojada de este mundo. Y aquí concluye nuestro idilio” (9). Luego de su muerte, la narración nos trae nuevamente al presente de estos personajes, en Argentina, donde continúan como espectros transitando a diario los teatros en espera de los estrenos de las películas de Hollywood.

Este cuento está alterado por la óptica del cine y de la fotografía. La mediación de estos aparatos constitutivos de la modernidad le da a la narración un carácter fantástico, que se relaciona no sólo con la aparición de espectros y muertos vivientes, sino también con el miedo que produce el carácter reproductivo de la tecnología cinematográfica. A través de ella, surgen personajes fantasmagóricos que escapan del escenario fílmico y traspasan su temporalidad, para expresar su inconformidad ante el mundo –como los celos y reproches de Duncan-. Las imágenes del inconsciente óptico en “El espectro” se hacen visibles a partir de sujetos que tienen un encuentro traumático con el cine. Tanto Guillermo como Enid, pese a confrontar su culpa ante la repetida imagen de Duncan en la pantalla, entienden que es imposible distanciarse de este contacto adictivo. A estos individuos los moviliza un apetito tecnológico que perturba y los pone fuera de así, despojándolos de su humanidad y los convierte en almas que penan entre cada función de cine: “Enid y yo nos hemos encontrado. Invisibles dentro del mundo vivo, Enid y yo

estamos siempre juntos, esperando el anuncio de otro estrenos...” (99). De esta forma, en la proyección cinematográfica, la pantalla se erige como un portal que separa dos escenarios. Uno de ellos, conformado por el grupo de seres vivientes asistentes al teatro; el otro, caracterizado por la presencia de seres fantasmales que circulan el mundo de las tinieblas y que esperan el inicio de la función, para poder cruzar, desapercibidamente, hacia el otro plano.

En cuanto a su estructura narrativa, “El espectro” está apoyado en la técnica cinematográfica del *racconto*,⁷⁷ que permite hacer un movimiento retrospectivo hacia al pasado, para explicar el presente de los personajes. Progresivamente se recuentan los hechos que causaron el estado espectral de Enid y Guillermo. Asimismo, el cuento revela su carácter cosmopolita que autoriza a su narrador a transitar los importantes centros de producción cinematográfica, como nueva york, Canadá y Hollywood; para terminar, paradójicamente, en Buenos aires. La vuelta hacia el núcleo original refleja, por un lado, la necesidad y los deseos de Quiroga por poner en diálogo las producciones cinematográficas con las propuestas locales. Por el otro, esta postura demuestra la condición periférica en la recepción de películas. El narrador de “El espectro” lo plantea, irónicamente, con respecto al estreno del último filme de Duncan:

Ahora nuestra esperanza está puesta en *Más allá de lo que se ve*. Desde hace siete años la empresa filmadora anuncia su estreno y hace siete años que Enid y yo esperamos [...] dentro de un mes o un año llegará. Sólo nos inquieta la posibilidad de que *Más allá de lo que se ve* se estrene bajo otro nombre, como es costumbre en esta ciudad. (9)

Este planteamiento es, sin duda, una crítica mordaz hacia las compañías encargadas de establecer el contacto necesario para la difusión de películas en el cono sur, las cuales atrasaban, con frecuencia, los estrenos fílmicos. Este malestar ya lo había expresado Quiroga también en sus artículos de crítica al cine. Hay, entonces, una crisis latente que se relaciona, por un lado, con la tardía difusión de estas películas, y, por el otro, con la fuerza reproductiva del cine y la

⁷⁷ Es una técnica que funciona también desde la literatura, así como en programas de televisión y en películas contemporáneas.

saturación de sus imágenes. Su potencia desconcierta, produce temor y domina las capacidades humanas, arrolladas por la supremacía tecnológica. El sugestivo título de la última película de Duncan, *Más allá de lo que se ve*, hace pensar, justamente, en el carácter reproductivo del cine y en sus múltiples dimensiones, las cuales posibilitan la aparición de imágenes impensables e inconcebibles; tal propensión les concede a estos relatos su naturaleza fantástica.

El cuento “El vampiro”⁷⁸ comparte una sincronía con “El espectro” que se relaciona con un núcleo temático similar y con una organización textual impactada por la óptica fílmica y fotográfica. Descubrimos conforme pasa la narración, que se trata, nuevamente, de Guillermo Grant, quien sufre, esta vez, de una “extrema depresión nerviosa”. La narración, basada en la técnica del *racconto*, nos traslada al pasado para descubrir el motivo del desequilibrio mental de Grant. El mismo hombre sugiere que padece un trauma generado por la aparición de una imagen femenina fantasmal: “en la tiniebla de mis ojos espero a cada momento ver, blanco, concentrado y diminuto, el fantasma de una mujer” (1). En efecto, aquí también nos topamos con personajes que, por medio del aparato cinematográfico, logran reproducirse, y traspasar su escenario fílmico, para yuxtaponerse con otras realidades.

En este caso, Grant es una víctima de su propio deseo técnico. Este sujeto se dedica a escribir artículos basados en los nuevos adelantos de la ciencia y la tecnología. Fue precisamente una de sus reseñas –la de los rayos N1–, la que llamó la atención de don Guillen de Orzúa y Rosales; un hombre de mediana edad, culto, de gran fortuna y con un “laboratorio muy superior” (3). Este hombre le insistió a Grant para que se reunieran y discutieran sobre este artículo, en particular. Rosales reveló, luego, lo que verdaderamente le inquietaba:

si la retina impresionada por la ardiente contemplación de un retrato puede influir sobre una placa sensible al punto de obtener un “doble” de ese retrato, del mismo modo

⁷⁸ Publicado en 1927 en la colección de cuentos *Más allá*.

las fuerzas vivas del alma pueden, bajo la excitación de tales rayos emocionales, no producir, sino “crear” una imagen en un circuito visual y tangible. (3)

Rosales, consciente del valor reproductivo del aparato cinematográfico, pretende explotar las imágenes que se producen en la retina y trascenderlas, para crear una imagen nueva e independiente. En primera instancia, Grant lo considera loco, pero eventualmente se da cuenta de que Rosales tiene éxito con su proyecto tecnológico. El hombre rico pudo reproducir una imagen femenina, pero aquella “no era mujer, era un fantasma; el espectro sonriente, escotado y traslucido de una mujer” (6). A Grant le produce terror la presencia de este ser fantasmal, vacío y carente de humanidad.

La propiedad fantástica la encontramos, una vez más, conectada con la dimensión del cine, que en su capacidad óptica, admite la aparición de estos espectros. En este caso, la imagen reproducida y devenida en figura fantasmal, la tomó Rosales de una actriz de Hollywood muy popular. Esta actriz reconoció a Grant como un espectador, a quien vio asistir con frecuencia en la difusión de sus películas. Esta alusión espanta a Grant, quien se niega a aceptar que la actriz lo haya podido identificar desde el otro lado de la pantalla:

yo lo hubiera reconocido a usted en seguida –se volvió a mí la dama-. Lo he visto muchas veces...muy pocas películas tuyas han llegado hasta nosotros –observé. Pero usted las vio todas, señor Grant –sonrió el dueño de casa-. Esto explica el que la señora lo haya hallado a usted más de una vez en las salas. (7)

Eventualmente, pese al terror que esta imagen le ocasiona, Grant se deja atrapar por su curiosidad y por sus deseos. Este sujeto, en una conducta similar a los amantes de “El espectro”, carece de voluntad y “durante un mes continuo” asiste a la casa de Rosales, para cenar, conversar y estudiar más de cerca a la mujer espectral. Mientras tanto, Rosales se propone darle vida a su fantasma, por lo que decide asesinar a la actriz original –de Hollywood-. Sin embargo, después de llevar a cabo el crimen, el espectro se convierte en un cadáver con cualidades de vampiro.

Grant se da cuenta de esta peligrosa transformación y le sugiere a Rosales acabar con la presencia de este amenazante muerto viviente. El hombre rico se niega, apoyándose en la idea de que “jamás criatura alguna se ha impuesto a su creador...” (15). Pese a esto, Rosales aparece muerto al final del cuento, sin la extrañeza de Grant, quien creía posible este fatídico final:

no tuve ninguna sorpresa al ser llamado urgentemente por teléfono, ni la sentí al ver las cortinas del salón doradas por el fuego, la cámara de proyección caída, y restos de películas quemadas por el suelo. Tendido en la alfombra junto al diván, Rosales yacía muerto. (15)

Para los curiosos, el hombre rico había muerto de causas relacionadas con el incendio. No obstante, Grant sospechaba que este desenlace se debió a un típico caso de vampirismo, ya que estaba “seguro de que en lo más hondo de las venas no le quedaba una gota de sangre” (16).

La mujer espectral y vampiresa funciona como agente de la modernidad, que absorbe la vitalidad de Rosales. Grant lo previene antes de su muerte: “usted no puede verlo, porque está bajo su imperio. Yo lo veo. La pasión de ese...fantasma, no la resiste hombre alguno” (14). Para estos sujetos, la imagen espectral constituye, aparentemente, un deseo erótico. No obstante, este deseo erótico encubre un apetito tecnológico. A propósito de esta postura, Beatriz Sarlo ha indicado que “para que estos cuentos pudieran ser escritos era necesario un cruzamiento entre las dos dimensiones del cine: su erotismo y su tecnología. Quiroga capta y es capturado por ambas” (*La imaginación técnica* 28). Los personajes de esta narración están atrapados entre las impresiones que les producen tanto la imagen espectral de la actriz, como su gran deseo técnico. Pese a admitir el carácter nocivo de este tipo de inclinación, no deja de ser una conducta adictiva y atractiva para hombres como Rosales y el mismo Grant, quien se describe como un “vago diletante de las ciencias”. Los dos son víctimas de sus propias aventuras tecnológicas; Rosales fallece, mientras que Grant termina en un sanatorio. Su interés por la técnica es insuficiente para controlar el dominio que ésta ejerce sobre ellos. Es por esto que los hombres que entran en

contacto con la imagen espectral –la técnica- mueren o devienen en figuras fantasmagóricas. Esta es la manera en la que Quiroga expone la crisis que padece con relación al aparato fotográfico y cinematográfico. Las dimensiones que estos artefactos acarrearán son incalculables e imposibles de medir. Esto genera entusiasmo y adicción, pero también terror. Una vez más, estos cuentos encuentran una naturaleza fantástica que se vincula con el choque traumático originado por estas mediaciones modernas.

Tanto en “El vampiro” como en “El espectro”, el cine y la fotografía, como agentes inherentes a la modernidad, producen un trauma que se asocia con la capacidad reproductiva del dispositivo tecnológico. Estos aparatos generan ansiedad y temor al suscitar universos caóticos que permiten la aparición de imágenes espectrales. Esto es lo que provoca en Quiroga su contacto con estos aparatos. Cada uno de ellos le resulta fascinantes y sugerentes, pero a la vez, muy extraños y peligrosos. Paralelamente, en estos cuentos observamos que el personaje principal ha sido arrollado por la cultura visual de la época. Este suceso, fomentado por el empuje tecnológico, trastornó las dinámicas que el sujeto mantenía con su entorno. Un evento similar ocurre en “Miss Dorothy Phillips, mi esposa”. Guillermo Grant aparece aquí, nuevamente, como un cinéfilo empedernido, quien admite que su conducta lo hace vivir una especie de doble vida: “una durante el día, en mi oficina y el ambiente normal de Buenos Aires, y la otra de noche, que se prolonga hasta el amanecer” (459). En ese instante, Grant se sumerge en el universo cinematográfico y se deja llevar por las sensaciones incitadas por las jóvenes y bellas actrices. Él mismo lo confiesa: “yo pertenezco al grupo de los pobres diablos que salen noche a noche del cinematógrafo enamorado de una estrella” (457). Aquí, el aspecto visual es sumamente importante, ya que la imagen proyectada alimenta el encantamiento que Grant siente por las grandes figuras femeninas del espectáculo. De ahí que los ojos aparezcan constantemente

en la narración: “en ningún instante la angustia y el ansia han turbado mis horas como al sentir detenidos en mi dos ojos de gran belleza” (457), “no hay hermosura completa si los ojos no son el primer rasgo bello del semblante. [...] no importa que la boca, la nariz, el corte de cara sean admirable. Faltan los ojos que son todo” (457). Los ojos crean un vínculo entre el espectador y la actriz; todas las emociones que experimenta Grant están basadas en la impresión visual, reflejada a través de la pantalla.⁷⁹ Este sujeto no puede, ni en sus sueños, desprenderse de este contacto, por lo que determina casarse con una actriz de Hollywood. Como no conoce todavía a su futura mujer, Grant elabora un cuadro al que llama “diagnóstico diferencial” (461). Con esto, explora los rasgos visuales más sobresalientes de actrices como: Miriam Cooper, Dorothy Phillips, Brownie Vernon y Grace Cundard. Lo principal es conseguir “un matrimonio *por los ojos*” (461). La investigadora, Valeria de los Ríos, en su trabajo *Espectros de luz* (2011), ha indicado que el enamoramiento que el personaje Grant experimenta con las actrices hollywoodenses es propiamente visual, de ahí la importancia de los ojos. Para de los Ríos, el protagonista de estos cuentos expresa continuamente “su fijación visual a un nivel lingüístico” (167).

Teniendo en cuenta esta propensión, Grant decide que su esposa sería Dorothy Phillips. Para lograr conquistarla, se acerca a una casa impresora para crear un folleto con diversas fotografías de la actriz. Este hombre se propone presentar dicho folleto a “empresarios, accionistas, directores de escena y artistas de cine...” (463) y demostrar que “en Buenos Aires, capital de Sud América, de las estancias y del entusiasmo por las estrellas, se fabrican estas pequeñeces. Y los yanquis, a mirarse la cara” (463). Inmediatamente, observamos que el narrador desea superar su condición periférica y poner a su sociedad en diálogo con la cultura

⁷⁹ Quiroga elaboró sobre el efecto visual en una de sus crónicas publicada en la revista *Caras y Caretas*, en 1919. Aquí reflexionaba sobre este asunto: “¿a qué se debe el particular encanto que despiertan y ejercen las estrellas de cine? [...] la estrella de cine nos entrega sostenidamente su encanto, nos tiende sin tasa de tiempo cuanto en ella es turbador: ojos, boca, frescura, sensibilidad arrobada y arranque pasional” (de los Ríos 167).

cinematográfica metropolitana. Esta idea se va a repetir a lo largo de la narración. Hay un claro distanciamiento geográfico y cultural entre Buenos Aires y Hollywood. Grant está consciente de que su habilidad en la producción fílmica estaba en retraso con relación a la norteamericana. Las reflexiones de este personaje evidencian la precariedad de recursos que hay a nivel latinoamericano, que no se pueden comparar con toda la maquinaria hollywoodense. Hay un retraso y desconocimiento que tortura a Grant: “de negocios los sudamericanos no conocen ni el abecé” (478).

Cuando decide conquistar a Dorothy, el escenario narrativo cambia. Grant se encuentra ya en los Estados Unidos cumpliendo con su propósito. Se presenta a sí mismo como un joven y rico empresario, en busca de proyectos cinematográficos para presentar tanto en Buenos Aires como en los Ángeles. Logra encontrarse con Dorothy, la actriz, así como también, con la industria del cine. Precisamente, uno de los pasajes más destacados de este cuento ocurre cuando Grant visita un set de grabación. Allí tiene una impresión distinta de la que frecuentemente experimentaba en una sala de cine:

en el teatro, a quince o treinta metros del público, concibo muy bien que un actor, cuya novia del caso está junto a él en la escena, pueda expresar más o menos bien un amor fingido. Pero en el taller el escenario desaparece completamente, cuando los cuadros son de detalle. Aquí el actor permanece quieto y solo mientras la máquina se va aproximando a su cara, hasta tocarla casi. Y el director le grita...” (470).

Grant se da cuenta, inmediatamente, del carácter artificial del proceso de grabación. El director le indica al actor lo que debe sentir al momento de grabar una escena y cómo debe expresarlo corporalmente. Las acciones y las emociones representadas a través de la pantalla son manipuladas por el efecto de la cámara, es decir, por los primeros planos, y por la edición que realiza el director de escena. Quiroga se anticipaba aquí a la reflexión elaborada por Benjamin, en cuanto a la reproductibilidad del arte y la consecuente pérdida del aura, por la existencia de

nuevas mediaciones técnicas:⁸⁰ “el rodaje de una película, y especialmente de una película sonora, ofrece aspectos completamente inconcebibles. Representa un proceso en el que es imposible ordenar una sola perspectiva sin todo un mecanismo (aparatos de iluminación, cuadro de ayudantes, etc.), que de suyo no pertenece a la escena filmada, interfiera en el campo visual del espectador” (Benjamin, “La obra de arte” 11). En efecto, el director de cine y la cámara filmadora controlan los efectos producidos en el espectador, al manipular lo que se presenta en escena. Para Benjamin, estos instrumentos rompían el status único del performance actoral, al transportar la imagen y reproducirla. Esto hace que se tenga una nueva percepción del arte, la cual está en función de una sociedad con dinámicas modernas.

Grant, por su parte, logra conquistar a Dolly durante sus aventuras hollywoodenses. Esta unión pareciera vislumbrar una alianza simbólica entre el aparato tecnológico de las grandes metrópolis, con las locales latinoamericanas: “¡mi amor dorado! ¡Todo me encanta! Hasta el *film* que hemos hecho. ¡Contigo, por fin, Dorothy Phillips! – ¿verdad que es un film? –ya lo creo. ¿Y tú que eres? –tu estrella. – ¿y yo? –mi sol. – ¡pst! Soy hombre. ¿Qué soy? Y con su arrullo: -mi suramericano” (484). Los deseos de poseer la imagen femenina, reproducida a través de la pantalla de cine, revelan, también, el afán de ser partícipe activo de la industria cinematográfica. Esta ambición impulsa a Quiroga a experimentar, con este cuento, su primer guion de cine. Nos damos cuenta de esta propuesta cuando el narrador cambia de escenario espacial y transporta al lector nuevamente a Buenos Aires. Allí nos enteramos que el “final feliz” de la pareja nunca

⁸⁰ Para ejemplificar cómo la introducción de aparatos tecnológicos alteró la posición del arte, Benjamin hizo un paralelo entre el actor de teatro con el de cine y el efecto que produjo su labor artística en tiempos modernos: “En definitiva, el actor de teatro presenta él mismo en persona al público su ejecución artística; por el contrario, la del actor de cine es presentada por medio de todo un mecanismo [...] La actuación del actor está sometida por tanto a una serie de tests ópticos” (“La obra de arte” 10). “El extrañamiento del actor frente al mecanismo cinematográfico es de todas, tal y como lo describe Pirandello, de la misma índole que el que siente el hombre ante su aparición en el espejo. Pero es que ahora esa imagen del espejo puede despegarse de él, se ha hecho transportable” (“La obra de arte 10).

existió, ya que todo fue parte de un sueño de Grant. No obstante, este sujeto se propone recopilar las peripecias “vivas” en Hollywood y enviárselas a la actriz, Dorothy Phillips, como una especie de guion cinematográfico. Grant, ingenuamente, lo concibe como una película futura:

Pero esto es un sueño. Punto a punto, como acabo de contarle, lo he soñado. No me queda sino para el resto de mis días su profunda emoción, y el pobre paliativo de remitir a Dolly el relato –como lo haré en seguida-, con esta dedicatoria: “A la señora Dorothy Phillips, rogándole perdone las impertinencias de este sueño, muy dulce para el autor. (485)

Este tipo de narración permite que se dé una conjunción entre realidad y ficción al plantear una historia basada en personajes de la vida hollywoodense⁸¹ y proponerla como un libreto cinematográfico. Esto demuestra que Quiroga estaba completamente atraído por esta industria, pero, al mismo tiempo, se sentía limitado por la carencia de material técnico y porque no logró llevar su propuesta al cine. Beatriz Sarlo ha indicado que la narración en Quiroga opera “como si fuera posible que el cine, técnicamente, pudiera realizar las fantasías de sus espectadores” (28). Notamos, sin embargo, que esto funciona de manera parcial. El cine es sugerente y la experiencia sensorial que aporta sirve para explorar artísticamente. Pese a esto, el narrador resalta todo el tiempo que hay factores que lo distancian de las grandes producciones metropolitanas. Es un sujeto suramericano que tiene que romper con estereotipos y que carece, paralelamente, del conocimiento técnico-fílmico. Los deseos tecnológicos son estimulantes para la innovación y experimentación narrativa, pero se encargan de demostrar, también, su incapacidad de entrar e igualar al proyecto cinematográfico de la gran industria, es decir, Estados Unidos.

⁸¹ Esto funciona no sólo en la presentación de las personalidades de la cultura fílmica sino también con la auto-representación del mismo Quiroga. Guillermo Grant es un alter-ego del rioplatense. La doble vida que señala al inicio del relato, hace pensar en las actividades que el escritor efectuaba, además del interés por la literatura.

Un último cuento de naturaleza fantástica y donde el cine se tematiza, es en “El puritano”.⁸² Esta narración discurre sobre el carácter reproductivo del cine y la multiplicación de imágenes que vacían al actor y contaminan su quehacer artístico. La voz que narra ubica al lector en “los talleres del cinematógrafo”, pero no cuando hay “millones de rostros” curiosos y expectantes por una nueva función. Se trata de una sala vacía, donde “reina...el más grande silencio” (1). En “El puritano” no encontramos a un Guillermo Grant cautivado y atrapado por la dimensión cinematográfica. Aquí, el punto de vista se presenta desde las figuras que son reproducidas noche tras noche en las salas de cine. En esta oportunidad, escuchamos las voces de los actores, que aprovechan el “recinto en calma, adonde no llega siquiera el chirrido de las máquinas reveladoras” (1), para sostener sus tertulias. Sin embargo, se ofrece una información que desconcierta; en estas reuniones participan “los actores muertos del film” (1). En efecto, estamos en presencia, una vez más, de seres fantasmales que penan en una especie de limbo, causado por la fuerza reproductiva del cine. Cada función trae de vuelta la imagen de estos seres que han dejado de existir en la vida material. No obstante, la proyección del filme recupera el espíritu del actor, que convertido en un ser espectral, se encuentra atrapado entre dos dimensiones. Una de ellas, mientras dura la proyección de la cinta cinematográfica y la otra, en los rincones desocupados de las salas de cine; lugar donde pueden reflexionar críticamente en torno a su imagen y cómo esta ha sido propagada con cada transmisión fílmica.

El hecho de que estos actores estén muertos y que puedan expresar su inconformidad ante la circunstancia que padecen, indica su conflictiva relación con el aparato cinematográfico:

la impresión fotográfica en la cinta, sacudida por la velocidad de las máquinas, excitada por la ardiente luz de los focos, galvanizada por la incesante proyección, ha privado nuestros tristes huesos a la paz que debía reinar sobre ellos. Estamos muertos, sin duda; pero nuestro anonadamiento no es total. (1)

⁸² Pablo Rocca ha indicado que «El puritano» fue divulgado en *La Nación*, el 11 de julio de 1926.

El efecto creado por la cámara hace que se propague la imagen del actor, que renace a través de la pantalla: “pareceríamos sonámbulos, indiferentes los unos a los otros, si la penumbra inmediata del recinto no fingiera un vago hall de mansión, donde los fantasmas de lo que hemos sido prosiguen un sutil remedo de vida” (1). Estos actores tienen claro que son “un sólo instante espectral” (2). Para ellos “el film y la proyección...” los “han privado del sueño eterno” (2). Es como si la reproducción fílmica no los dejara descansar en paz o no los dejara irse del todo; por el contrario, los retiene en ese presente para el consumo masivo.

Esta tertulia entre actores en forma de espectros:

no siempre reúne...a todos los visitantes del guardarropa. Cuando uno falta a aquella, ya sabemos que algún filme en que actuó se pasa en Hollywood...A la noche siguiente, o tres o cuatro después, el fantasma vuelve a ocupar su sitio habitual en la compañía que prefiere. Y aunque su semblante expresa fatiga y en su silueta se perciben los finos estragos de una nueva proyección, no hay en ellos rastros de verdadero sufrimiento. (2)

Entre estos actores hay una famosa mujer, también muerta, a quien la voz narradora prefiere no nombrar en primera persona. Lo que sí explica es que esta actriz se suicidó por amor hacia un hombre que tilda de “puritano”, ya que pese a amarla, no fue capaz de abandonar a su mujer y a su hijo pequeño, para disfrutar de las mieles del verdadero amor. El desprecio que sufrió por aquel hombre la llevó a quitarse la vida. A diferencia de los otros espectros que circundan el cine, ella sí sufre y vive en carne propia cada vez que una de sus películas es proyectada: “siento todo lo que hago, como si no hubiera fingido en el estudio” (3).

El narrador asume que en su caso personal, así como el de otros compañeros, “habían llegado legalmente al término” de sus días. Ella, mientras tanto, “había tronchado los suyos. Su vida inconclusa sufría un fuerte déficit, que su fantasma cinematográfico se iba cobrando, escena tras escena” (3). Hay una tensión constante porque cada vez que sus películas son proyectadas, aquel amante asiste siempre para verlas. Esto indica un contacto continuo con su shock

traumático, que la inhabilita, una vez más, a estar junto a su amado. Es como si Quiroga se posicionara desde el otro lado, no desde la óptica del espectador, sino desde la del actor que aparece en pantalla:

nunca hasta hoy la literatura ha sacado todo el partido posible de la tremenda situación entablada cuando un esposo, un hijo, una madre tornan a ver en la pantalla, palpitante de vida, al ser querido que perdieron. Pero jamás tampoco fue supuesta una tortura igual a la de una enamorada que ve por fin entregarse al hombre por quien ella se mató, y que no puede correr delirante a sus brazos, no puede mirarlo, ni volverse siquiera a él, porque toda ella y su amor no son ya más que un espectro fotográfico. (3)

Esto sugiere que el cine, en su capacidad reproductiva, logra conectar dos planos geográficos y temporales distintos, sin que se admita un contacto físico. Sólo así la mujer consigue ver a su amado cada vez que su filme es proyectado, ya que sus ojos lo pueden encontrar. En una de las tantas noches en que su película es presentada, la actriz localiza a su amante, sólo que en esta ocasión, observa cómo éste se pega un tiro. Al morir, el sujeto se vuelve una figura espectral que logra cruzar hacia el otro plano, rencontrándose con su amada. De esta forma, el cine adquiere un carácter fantástico al proveer un escenario donde se perpetúa el amor más allá de la muerte: “hay algo, pues, superior a la Muerte y el Deber. A dos pasos de nosotros, ahora, los amantes están estrechados. [...] ella sonríe de dicha carnal, pura como su muerte. Nada debe ya al destino y descansa feliz. Su vida está cumplida” (5).

Los cuatros cuentos aquí analizados manifiestan una crisis con los artefactos propiciados por la cultura moderna. La escritura quiroguiana se apropia de la visualidad tecnológica y es capaz de explorar su capacidad reproductiva. Esto le permite, por un lado, la aparición de imágenes espectrales atrapadas en múltiples dimensiones y en otras imágenes fantasmagóricas que consumen la vitalidad de los sujetos que asisten a las salas de cine. Por otro lado, avala la yuxtaposición de escenarios contradictorios. Estas posturas adquieren un valor fantástico que se apoya, justamente, en la adaptación de la percepción humana a los modos de producción

industrial. Simultáneamente, esta escritura señala su carácter periférico que se advierte no sólo en el arribo tardío de películas al sur del continente, sino también con la falta de entrenamiento técnico para llevar a cabo un proyecto cinematográfico. Esta situación generó malestar y gran amargura en Quiroga, quien padeció ante el frustrado intento de llevar su cuento al cine. Estas ideas condensan la crisis que este escritor soportó con los aparatos constitutivos de la modernidad.

Esto permite pensar en una continuación de temas que aparecían desde su temprana práctica modernista. No hay un desfase entre su genealogía literaria. Quiroga comparte con Fuenmayor esta tendencia de enlazar los motivos que habían aparecido en obras anteriores. En ambos casos, hay una conducta similar de enfrentamiento a la modernidad que se manifiesta, en primer lugar, en su trabajo modernista y que continúa en la exploración fantástica, transgresora, experimental y ya vanguardista. Los dos son precursores de este tipo de narrativa que tiene un trauma como origen. Su trabajo fantástico deja ver las atracciones y los temores que sentían por la difusión de los variados dispositivos modernos. De aquí deviene su postura paradójica, se estiman estos artefactos, pero a la vez se convierten en una eterna agonía. Estas motivaciones no desaparecen luego de su elaboración fantástica. Los cuentos que siguen a esta etapa productiva, van a continuar dialogando críticamente con el contexto histórico de la época. Los cuentos misioneros de Quiroga y la colección *La muerte en la calle* (1967), de Fuenmayor, prolongan esta cronología artística similar, que se relaciona con la puesta en marcha del proyecto moderno en cada una de sus sociedades.

4.0 CAPÍTULO 3

4.1 ENTRE EL CARIBE COLOMBIANO Y EL RÍO DE LA PLATA: MÁS ALLÁ DE LO FANTÁSTICO

Después de haber explorado la narrativa fantástica de Quiroga y Fuenmayor, hemos recuperado, hasta el momento, dos aspectos fundamentales en la organización cronológica de su trabajo artístico. Entre estos aspectos encontramos, por un lado, la prolongación de los motivos del modernismo latinoamericano y, por otro, la repercusión y el impacto de la modernidad y sus dispositivos sobre su creación literaria. Como hemos observado, sus primeros poemas y cuentos modernistas los ponen en una sincronía creativa que cimienta los puentes hacia su posterior indagación fantástica. Es interesante examinar cómo su actividad artística similar continúa luego de haber tanteado una intersección entre su acto de escritura y la mediación tecnológica. En efecto, la última etapa de creación de los dos autores está conformada por cuentos regionalistas y misioneros que comparten una sugestiva unidad temática. La trama narrativa de muchos de estos cuentos expone temores y ansiedades que padecen sus personajes ante nuevas formas de producción cultural. En ambos casos, existe una notable preferencia por introducir a campesinos que mantienen una complicada relación con el escenario urbano y el rural. Esta disposición hace que su última fase artística reproduzca motivaciones y temas que habían sido planteados en su creación modernista y, luego, redimensionados en su exploración fantástica. Es por esto que es

posible establecer que, en el caso de estos escritores, las correspondencias con los temas modernistas no terminan en la narrativa fantástica. En su caso, se convierten en una tendencia que reaparece en su última fase literaria, como por ejemplo en algunos cuentos misioneros quiroguianos y en algunos cuentos de la colección *La muerte en la calle* (1967) de Fuenmayor.

Con esta reflexión sugiero que, más que una ruptura con la estética modernista, existe una continuidad de sus motivos en la obra posterior de estos escritores. En el caso de Fuenmayor, por ejemplo, tanto su novela fantástica, *Una triste aventura de 14 sabios*, como la novela *Cosme* fueron escritas simultáneamente; sin embargo, *Cosme* fue publicada un año antes, en 1927. En estas obras hemos recuperado un sugerente vínculo temático que se presenta, también, en cuentos de su última colección, como indicaremos más adelante. En el caso de Quiroga, los ya renombrados temas de la muerte y la locura han clasificado y estancado la repercusión de la mayoría de sus cuentos. En consecuencia, propongo en este último capítulo esclarecer la fuerza que impulsa a estos escritores a seguir representando una sociedad desmembrada y demostrar cómo los temas en común revelan una motivación interna que integra sus fases modernista-vanguardista-regionalista como parte de una dialéctica compartida de enfrentamiento a la experiencia de la modernidad.

4.1.1 Fuenmayor y La muerte en la calle

Esta colección de cuentos, publicada póstumamente en 1967, es la obra fuenmayoriana que más resonancia ha tenido en el ámbito literario colombiano. Fue, sin embargo, opacada por el gran éxito de la novela insignia de Colombia, *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez. Fuenmayor era un hombre de avanzada edad cuando García Márquez recién se integró al Grupo de Barranquilla, alrededor de los años cincuenta. No obstante, el escritor barranquillero

ya era considerado un maestro por los jóvenes periodistas e intelectuales que apenas incursionaban en el entorno literario.⁸³ Fuenmayor inició, junto al catalán Ramón Vinyes, una renovación literaria y cultural desde donde surgieron, además de García Márquez, los más grandes exponentes del arte y de la narrativa caribeña,⁸⁴ entre ellos: Álvaro Cepeda Samudio, Alejandro Obregón, Germán Vargas y Alfonso Fuenmayor.⁸⁵

Los años de escritura de los cuentos de *La muerte en la calle* transcurrieron entre 1944 y 1966. Este fue un momento de gran esplendor para los participantes del grupo de La Cueva. Esta colección fuenmayoriana se insertó en la intensa y productiva actividad literaria de la época. Para el investigador Jacques Gilard, “estos relatos se nutren básicamente en realidades locales, marcadamente folklóricas” (“El grupo de Barranquilla y la renovación del cuento” 39). Esta propensión nos obliga a repensar sobre cómo eran estas realidades locales al momento en que

⁸³ En *Cien años de soledad* (1967), García Márquez recrea el encuentro de los miembros activos de la Cueva literaria. A través de su personaje, Aureliano Babilonia, el escritor inscribe su experiencia con el círculo intelectual barranquillero. En la novela, Babilonia se acerca a la tienda del sabio catalán –uno de los fundadores, junto a Fuenmayor, del primer grupo de Barranquilla-, lugar donde conoce a los integrantes de una agitada tertulia literaria, cultural y política. Los personajes, Álvaro (Cepeda Samudio), Alfonso (Fuenmayor), Gabriel (García Márquez) y Germán (Vargas) se encontraban allí discutiendo sobre lo que sucedía alrededor de los años cincuenta. García Márquez lo recrea en el contexto narrativo de la siguiente manera: “esa era su vida dos años antes de que Gastón empezara a esperar el aeroplano, y seguía siendo igual a la tarde en que fue a la librería del sabio catalán y encontró a cuatros muchachos [...] el viejo librero, conociendo la afición de Aureliano por los libros que sólo había leído Beda el Venerable, lo instó...a que terciara en la controversia [...] aquel fatalismo enciclopédico fue el principio de una gran amistad. Aureliano siguió reuniéndose todas las tardes con los cuatros discutidores, que se llamaban Álvaro, Germán, Alfonso y Gabriel, los primeros y últimos amigos que tuvo en la vida” (440).

⁸⁴ De hecho, García Márquez, al recibir el premio nobel de literatura en Estocolmo, en el año de 1982, dedicó unas palabras a sus grandes amigos de La cueva literaria: “si no hubiera sido por ustedes, no habría llegado a ser Premio Nobel”. (Fiorillo, “Gabriel García Márquez: un día después del nobel” 10).

⁸⁵ Cepeda Samudio fue un escritor y periodista barranquillero. Entre sus obras más reconocidas se encuentran, además de su célebre novela *La casa grande* (1962), su colección de cuentos *Todos estábamos a la espera* (1954) y *Los cuentos de Ana* (1972). Alejandro Obregón fue un pintor nacido en Barcelona, España, quien se trasladó a la ciudad de Barranquilla desde muy pequeño con su familia. Allí desarrolló su trabajo artístico con un compromiso de denuncia social y política. Para el investigador Jacques Gilard, Obregón “es uno de los nombres más destacados de la pintura colombiana contemporánea. [...] Después de 1955...las artes plásticas representaron en el grupo, gracias a Obregón, lo que la literatura había sido alrededor de 1950” (“El grupo de Barranquilla” 907). German Vargas fue un activo miembro del Grupo de Barranquilla, también escritor y periodista, mientras que Alfonso Fuenmayor, hijo de José Félix, fue uno de los fundadores de la segunda generación del grupo que se dio a inicios de los años cuarenta.

Fuenmayor decidió plasmarlas para el lector moderno. Tenemos una leve sugerencia sobre el estado en que se encontraba la vida local a partir de los focos temáticos que se desarrollan en la mayoría de estos cuentos: “el final del modo de vida tradicional, el proceso de modernización, la formación de una realidad urbana” (Gilard, “El grupo de Barranquilla y la renovación del cuento” 39).

En la década del cincuenta, Barranquilla había pasado de ser la aldea que era a fines del siglo XIX a convertirse en el principal centro urbano y cosmopolita del país. No sorprende que Fuenmayor, al ser parte orgánica de este proceso de transición, haya propagado en los cuentos pertenecientes a esta colección un tono nostálgico y melancólico que también caracteriza a sus primeros poemas modernistas. En el caso de su última colección de cuentos, Fuenmayor presenta a personajes campesinos y a trabajadores humildes que exponen una conflictiva relación con su entorno. El escritor caribeño se apoya en creencias populares, en costumbres tradicionales y hasta en el humor para hacer evidente la perspectiva que tienen los representantes autóctonos de esta localidad sobre las nuevas dinámicas de la sociedad. Si adoptamos la apreciación que los críticos más importantes de la obra fuenmayoriana han arrojado sobre esta colección, es decir, que Fuenmayor les da voz a aquellos personajes que no la habían tenido antes en el ámbito literario nacional,⁸⁶ podríamos considerar, entonces, que el lenguaje en este contexto se convierte en una poderosa herramienta de enfrentamiento a la cruda realidad.⁸⁷ Al inclinarse por

⁸⁶ Entre ellos: Albio Martínez, Jacques Gilard y Ramón Illán Bacca.

⁸⁷ Paralelamente, estos críticos de la obra fuenmayoriana han señalado que estos cuentos pueden ser considerados como una defensa de la literatura creativa, singular, refrescante y portadora de los caracteres identitarios del ser Caribe. En tales interpretaciones incluyo mi propia investigación de tesis de nivel pregrado, en la cual me enfoqué, a partir de la colección de cuentos *La muerte en la calle* (1967), en delimitar cómo la narrativa de Fuenmayor permitía construir y consolidar la identidad caribeña a partir del lenguaje y los rasgos orales que su trabajo sugiere. De esta forma, inserté mi trabajo dentro del debate entre norte y centro, Caribe e interior del país.

personajes protagonistas que se caracterizan por su discurso jocoso y al basar su narración en la propuesta de la oralidad, Fuenmayor está planteando mucho más que una simple recreación de un sector tradicional de la sociedad. Ésta es una conducta estratégica que le permite dar no sólo una visión crítica de un medio que es hostil, sino también exponer el desajuste que han ocasionado las nuevas formas de producción cultural. El triste final de sus personajes señala su desplazamiento, mientras que su lenguaje –con toda la carga cultural que esto implica– se convierte en el medio propicio para registrar simbólicamente su lucha frente al dominio cultural hegemónico imperante. Un ejemplo indicado para entender mejor esta postura es el cuento “Utria se destapa”.

Utria es un campesino trastornado por su experiencia urbana, lo que hace que intente cambiar su forma de ser y, principalmente, su manera de hablar. Este jornalero solía trasladarse de la finca, su lugar de origen, hacia al pueblo y, de allí, a la ciudad para cumplir con las tareas establecidas por su patrón, el señor Manuel. De entrada, notamos un malestar latente en este personaje cada vez que se acerca a la ciudad, ya que evita, a toda costa, ser reconocido como campesino: “La cosa es que no me gusta pasar con machete por la ciudad para que del porrazo la gente me calcule hombre de monte” (65). La misma situación se repite cada vez que se avecina su ingreso a la urbe:

Se apretaba el machete al costado derecho, la empuñadura contra las costillas, la punta hacia el suelo. El que me venga delante no me importa, porque atrás no tiene ojo que vea. Al que me siga por la espalda lo obligo a fijarse más que la lechuza. Cualquiera que me alcance por la izquierda tendrá que agacharse para reparar entre pierna y pierna cuando las abro. Pero de la parte derecha la hoja brilla y llama la atención. (81)

Este personaje sufre por su condición de jornalero, se avergüenza de su ocupación, de su origen y de su léxico. En él vemos el efecto de lo que Rama considera “the influence of external metropolises” (“Literature and Culture” 136). Esta influencia impacta de manera negativa al campesino, quien paulatinamente va revelando una relación conflictiva con el mundo urbano.

Paralelamente, Utria manifiesta un resentimiento hacia su patrón, el señor Manuel. Este personaje encarna a la sociedad burguesa desplegada por la ciudad, la cual había logrado ejercer un dominio económico y cultural sobre el campesinado.⁸⁸ Utria elabora, constantemente, reflexiones críticas y reproches que nunca llegan a los oídos de su jefe: “déjeme caminar, señor Manuel, que yo sí podría decirle que sentarse es bueno pero no tanto como usted en su escritorio” (70).

La imposibilidad de expresar sus pensamientos genera en Utria una gran tensión que caracteriza el tono narrativo del cuento. Esta tensión aumenta a medida que el campesino se introduce en la comunidad urbana. Utria padece al tener que alejarse de su población, todavía rural y donde los efectos del progreso industrial no han llegado aún,⁸⁹ para exponerse directamente a la influencia de la gran metrópoli. Su presencia en la comunidad urbana lo expone a nuevas costumbres, a nuevas regulaciones y a un lenguaje propio de una sociedad burguesa. En este contexto, Utria se da cuenta de que el lenguaje de la ciudad letrada es una herramienta poderosa que otorga autoridad y sabiduría, de ahí que intente capturar su riqueza lingüística. Los sábados, días en los que Utria trabaja en el jardín de Don Manuel, escucha las tertulias que sostiene el patrón con sus amigos. A sus oídos llegan expresiones y vocabulario de los cuales comienza a apropiarse, aunque de manera distorsionada: “desarticuladas por el viento y la resonancia de otras voces, caían deformadas en su imaginación, y poco se le alcanza de su significado: eran de todos modos los vocablos finos de su adorno” (82). El “aprehender” el abundante bagaje lingüístico lo hace sentir como un sujeto renovado e incluso como un individuo

⁸⁸ Para la mitad del siglo XX, la burguesía se había constituido como la clase dominante en la ciudad, propietaria de los medios de producción y a la que pertenecían los industriales, los hombres de negocio, los banqueros y los profesionales, entre otros.

⁸⁹ El contexto narrativo sugiere que el dominio burgués está centrado, principalmente, en la ciudad. La urbe, en su proceso de expansión, había comenzado a trastocar, muy lentamente, la dinámica de las periferias. En “Utria se destapa”, la periferia se concentra en el sector rural, donde habita el campesinado de esta región caribeña.

superior a los otros de su clase. Para Utria, aquellos campesinos de la finca tienen una desventaja que se demuestra en su incapacidad para acceder al lenguaje metropolitano.

Poco a poco, Utria trata de incorporar y hacer uso de su nuevo léxico, buscando la oportunidad de demostrarles a sus patrones que él ya está a su altura porque domina su mismo universo cultural. Este nuevo conocimiento le sirve, también, para sus conquistas amorosas. Es así como aparece Martina, una campesina que vive en los alrededores del pueblo y a quien pretende conquistar con su lenguaje exquisito: “lo que le miro no es la Lucusta, que no tiene, sino la Penélope, para cuando esté casada” (72). Esta historia de amor, sin embargo, es truncada ya que Utria es obligado a permanecer en la ciudad. Su patrón y su mujer, como típica pareja burguesa, deciden vender la finca de su propiedad y emprender un viaje a París. En consecuencia, Utria debe permanecer en la casa de sus patrones para encargarse de su cuidado y seguridad. A su vez, el señor Manuel no le da permiso al campesino para retornar al pueblo y así buscar sus artículos de uso personal. Este acontecimiento incrementa el resentimiento que Utria profesa por su patrón y su trato injusto. Utria está decidido a afrontar a su jefe, apoyado, por supuesto, en los vocablos aprehendidos en la ciudad letrada. No obstante, el campesino fracasa al ser incapaz de ejecutar su plan. Su inhabilidad pone en evidencia su desventaja con relación a las estructuras de poder establecidas en la sociedad burguesa: “no me importa, señor Manuel, que no me puso ocasión para colocarle unos vocablos finos, porque usted nunca me reconoce el derecho” (76). El razonamiento de Utria ilustra la naturaleza represiva de este tipo sociedad, la cual silenciaba las voces de aquellos individuos que no formaban parte activa de la vida urbana.

Al permanecer en casa del señor Manuel, Utria inicia su enfrentamiento con la ciudad moderna. Su encuentro con la masa urbana aumenta su tensión y su conflictiva relación con el

medio. La presencia masiva de ciudadanos genera un malestar que se puede percibir en el tono narrativo:

al principio era poca gente con quien se iba cruzando, y los vocablos finos insinuaban débilmente su presentación. A medida que adelantaba hacia el barrio comercial, como encontraba más animado el tránsito, los vocablos finos aumentaban su presión. Utria los contenía. (77)

Estos vocablos, en realidad, no son para nada finos; son deformaciones elaboradas por el propio Utria quien, al capturar las palabras en el aire y al desconocer su significado, quiere apropiarlas y ponerlas en uso en el contexto de la cultura dominante. Utria tiene, efectivamente, “la lucusta enroscada como patoco” (77).

Luego de transitar las calles superpobladas, el jornalero llega, finalmente, a la oficina de su patrón, puesto que allí otros empleados le otorgarían el pago por su servicio. Inmediatamente se advierte la hostilidad con la que es recibido: “entiendo que usted es Utria, ¿no? Diga pues cuánto necesita para ropa, etc. Y si quiere que el jornal se le pague por semanas o quincenas. Le aconsejo por meses para que nos ahorre sus visitas” (78). Frente a estos individuos, Utria quiere parecer un sujeto culto, sin percatarse de que sus vocablos, transformados y descontextualizados, sólo provocan burla y rechazo en quienes lo rodean:

le estoy reparando la quincena y el mes que me los pone sendamente con semana. Indilgue el século, si es de su doctrina; no catime el siquiséculo y desifique hasta la cumérica que aquí se la coloco, y vamos a la pulémica y échele. (88)

Además de provocar risa y estupor entre los trabajadores de aquella oficina, Utria es considerado loco. Esta frustrante situación hace que el campesino se marche acongojado del lugar y con deseos inmensos de gritar al mundo todo su conocimiento verbal. Así lo hace, de hecho:

Al salir de la oficina, inexplicablemente desvió Utria su camino habitual de regreso a la casa del señor Manuel [...] Este cambio de dirección lo condujo a lugares de la ciudad para él hasta entonces desconocidos [...] contempló a sus pies la plaza principal [...] y los proveedores de frutas estancados con sus carretillas; y las vendedoras de dulces

sentadas con su *chaza* sobre las piernas; y los consumidores sedientos hambreados; y los ciudadanos sin oficio y aburridos, echados en el suelo[...] ante aquel gran auditorio, la tensión de Utria alcanzó al máximo[...] los vocablos finos lo urgieron en tremenda oratoria. (80)

El final del cuento sugiere que el campesino interrumpe la dinámica de la comunidad que se encontraba en la plaza, para exhibirle su riqueza lingüística. Pese a esto, para aquella audiencia, el espectáculo de Utria no corresponde al modo de interacción representativo de este medio. Su conducta y su apropiación errada del lenguaje metropolitano lo exponen como un individuo desfasado y en contramarcha del modelo cultural dominante: “¡allí está uno nuevo!”, exclamaban algunos, indicando el estado de locura del campesino.

Más que calificar a Utria como un individuo loco, en él encontramos un panorama de cómo es y cómo se comporta esta masa urbana desplegada por la ciudad. Notemos que, para este jornalero, aquellos ciudadanos son “aburridos”, están “sin oficio” y “echados en el suelo”, además de ser “consumidores sedientos hambreados”. Utria arroja una visión de una sociedad materialista, acrítica, abúlica y sometida a la vida moderna. Esto hace que el campesino tenga una experiencia hostil en la ciudad. Percibe su incompatibilidad con el medio a medida que se introduce y recorre espacios desconocidos para él. La dinámica de esta sociedad altera todos los niveles sensoriales del campesino, quien cree encontrar en el lenguaje metropolitano no sólo una posibilidad de insertarse a esta sociedad, sino también un mecanismo de defensa ante la presión que ejerce sobre él la urbe moderna. El sugerente título del cuento indica cómo Utria “se destapó” al final de la narración, ante una comunidad incapaz de aceptar su presencia y su conducta. El campesino, sin embargo, no se da cuenta que el discurso que emplea carece de sentido. La apropiación errada del lenguaje metropolitano es insuficiente para su desenvolvimiento efectivo dentro este escenario, lo que confirma su inadecuación a la vida urbana.

A primera vista, Utria parecería ser un ejemplo perfecto de un sujeto transculturado, siguiendo la postulación de Rama en que una cultura local ha entrado en contacto con otra metropolitana.⁹⁰ En un principio, notamos que este personaje recibe las influencias de la metrópoli en un momento de crecimiento demográfico y en el cual la ciudad se encuentra en proceso de expansión. El jornalero, al soportar el impacto cultural de esta sociedad, considera que debe estar a su altura. De ahí que sufre cambios drásticos en su personalidad y en su forma de hablar, rechazando particularidades provenientes de su condición campesina. Un ejemplo de lo anterior ocurre cuando Utria se topa con un amigo jornalero en plena plaza de la ciudad; Utria lo ignora cuando éste lo saluda: “descarado con el machete, será porque todo para él es monte y no sabe el respeto de la persona” (73). Pese a su disposición, Utria no hace una buena apropiación ni del lenguaje ni de los hábitos de la comunidad urbana; por el contrario, los invierte y los desarticula. Esta postura hace que el proceso de transculturación se quiebre, ya que no se produce una retención coherente de los modos culturales metropolitanos. Elizabeth Monestarios ha señalado, con respecto a la noción de transculturación propuesta por Rama, que lo que su análisis “does not consider is that even if these cultural agents may be active at the moment of intercourse, they are certainly not active in an equal manner nor they hold similar positions of power” (106).

⁹⁰ Ángel Rama, interesado en describir la manera en la que se producen los intercambios culturales en América latina, en el contexto de la modernización, se apoyó en las premisas expuestas por el antropólogo cubano Fernando Ortiz en *contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1947), para llegar a su noción de transculturación. Ortiz se interesó, principalmente, en describir y analizar los intercambios económicos y comerciales de Cuba, con relación a los Estados Unidos. Rama recupera estas ideas para trasladar el concepto de transculturación hacia el plano cultural, describiéndolo como el momento de contacto entre una cultura metropolitana y una periférica o tradicional. En este contacto, las culturas nativas están en la facultad de transformar la influencia de las sociedades metropolitanas y adaptarla a la propia. Lo anterior se da, no anulando los valores y la idiosincrasia de la comunidad receptora, sino que ésta, en su capacidad creativa, hace una reestructuración de su cultura, producto de la interacción entre la propia herencia particular y la contribución externa. Para más información, revisar el trabajo de Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) y su ensayo publicado en *The Latin American Cultural Studies Reader* (2004): “Literature and Culture.”

Queda claro que, aunque Utria esté activamente dispuesto a acceder al lenguaje y a las costumbres metropolitanas, fracasa en el proceso de apropiación y adaptación de estas particularidades, puesto que no comparte la misma jerarquía de sus patrones. El lenguaje de la ciudad letrada es un instrumento de poder controlado fundamentalmente por las grandes élites de esta sociedad. A este respecto, la especialista en la obra fuenmayoriana María José Bustos, ha comentado que:

en este cuento la posibilidad de la palabra se encuentra íntimamente relacionada con la posibilidad de ejercer poder [...] todo el cuento, con una alta carga de humorismo, presenta el absurdo intento de Utria de hacerse cargo de un lenguaje que él intuye como el arma de poder, ya que al lograr el dominio del lenguaje de los señores es compartir parte del poder que ejercen sobre él y su vida. (Burgos 182)

No obstante, Utria es consciente de la disparidad que existe entre él y sus patrones. Cada vez que intenta poner en uso su nuevo vocabulario, su patrona vocifera “cállate animal” (82), mientras que el señor Manuel exclama: “Utria te estás volviendo loco” (82). El mismo campesino reflexiona en torno a la desigual relación de poder que mantiene con el señor Manuel, quien no le da ocasión para escuchar sus “vocablos finos”, puesto que simplemente no le reconoce ese derecho. Su reflexión deja ver una jerarquía dominante y un proceso de adquisición cultural desigual, en el que una parte de la estructura local ha sido atiborrada por el fenómeno metropolitano. Pese a esto, el hecho de que Utria fracase en la captación del lenguaje urbano indica que en él se ha dado un proceso de transculturación fallido. Este desenlace sugiere que “cualquier proceso dado de transculturación puede entenderse, también, no como un camino hacia el sentido, sino como un camino hacia la indagación aporética, que es la destrucción del sentido” (Moreiras 216). En este cuento no se da una nueva construcción aplicable en los procesos de intercambio cultural. Por el contrario, se da una destrucción a partir de la deformación del lenguaje metropolitano. Es justamente aquí donde encontramos un

enfrentamiento directo con la fuerza avasalladora de la modernización y que Fuenmayor confronta a través de su personaje protagonista.

El registro simbólico de la lucha que Utria efectúa a partir del lenguaje comienza con una desintegración de la potencia discursiva del modelo cultural dominante. Fuenmayor encara el lenguaje hegemónico de la ciudad letrada y lo ridiculiza a través de la ineficacia verbal del jornalero. Para combatir este dominio, Fuenmayor se apoya en la sabiduría y en la cosmovisión del campesinado, las cuales funcionan en la narración como mecanismos de subversión que desafían la supremacía urbana preponderante. El universo cultural del campesino se impone y le hace frente a una cruda y hostil realidad. Veamos el siguiente fragmento donde Utria metaforiza las correspondencias entre el reino animal y el reino vegetal:

El señor Manuel dice que ella es reina del jardín de reino vegetal y dice que también hay, aparte reino animal con su rey león. No tan aparte, señor Manuel. La patilla camina como caracol; el bejuco trepa como culebra; el cadillo se agarra como garrapata: el girasol se va dando vuelta para no perder de vista al sol; hay hojitas que se duermen al anochecer y se despiertan al amanecer como los pajaritos; la bonga echa a volar sus semillas como mariposas; y hasta hay flores que dicen que son del masculino y llaman a los bichitos del aire para que les lleven sus cositas a las flores que dicen que son del femenino. (87)

Esta cavilación demuestra cómo Utria se afirma en su propio lenguaje y en las imágenes inherentes a su mundo de referencias, donde sí logra desafiar la erudición metropolitana y donde alcanza a posicionarse como un hombre ilustrado. Paralelamente, Utria es capaz de subsistir sin la regulación de artefactos indispensables para la vida moderna. Cuando los patrones de Utria deciden marcharse a Europa, una de las primeras tareas que le endilgan al jornalero es la de despertarlos muy temprano por la mañana: “A las cinco Utria llamó con los nudillos a la puerta. El reloj del señor Manuel debía estar bien porque los toques de Utria coincidieron con el sonar del despertador” (89). Sin tener necesidad de poseer dispositivos como alarmas y relojes mecánicos, Utria se afianza en su relación con la naturaleza. Las máquinas, pese a haber alterado

la noción temporal y espacial del sujeto, tropiezan con la sabiduría campesina que se resiste a ser desplazada. Esta postura le permite a Utria, por un lado, soportar la presión de la sociedad moderna y, por otro, le concede una autoridad que las dinámicas urbanas le habían negado.

Fuenmayor efectúa un ejercicio interesante con Utria. La postura ambivalente del campesino pareciera indicar su sometimiento a la experiencia urbana. No obstante, la hostilidad que padece en este escenario, así como la apropiación errada del lenguaje metropolitano y su afianzamiento en su propio universo cultural, son conductas estratégicas que revelan su enfrentamiento a la embestida de los modos de producción cultural que propone esta sociedad. Fuenmayor recurre con frecuencia a este tipo de personajes campesinos, capturando su capacidad discursiva, explorando las imágenes que circundan su ámbito y la relación que sostienen con su entorno y hasta consigo mismos, para concederles un espacio que perturbe el dominio al que son sometidos por parte de la metrópoli moderna.

En esta colección de cuentos, Fuenmayor introduce a otro campesino que pareciera ser una antítesis de Utria. En el cuento “Con el doctor afuera”, tanto el personaje principal como el escenario narrativo, se oponen de manera radical a “Utria se destapa”. En primer lugar, el protagonista campesino permanece anónimo a lo largo de la narración. Fuenmayor elabora aquí una estrategia discursiva con la que se propone presentar, a través de la experiencia rural de este jornalero, la perspectiva de toda una comunidad campesina. En este cuento se da un movimiento inverso al que vimos con anterioridad. El núcleo central de la narración ocurre en las inmediaciones de una finca, en el corazón del monte. Desde este lugar, un ordeñador recuerda con nostalgia a un antiguo patrón, a quien solían llamar el doctor (era en realidad un doctor en leyes), un sujeto ajeno a la vida provinciana y quien llegó a aquel lugar en las siguientes condiciones: “ni biche ni verde para madurar, sino maduro para pudrirse” (23). Este cuento es, en

su totalidad, una metaficción sobre el fenómeno de la memoria. Fuenmayor la metaforiza presentando la imagen de un saco. Para el campesino, éste es el lugar hacia donde se dirigen y en el que se acumulan los recuerdos. Éstos sólo pueden ser recuperados cuando se experimenta un estímulo que los traiga de vuelta hacia el presente de los personajes. En este caso en particular, el estímulo que hace que el campesino recupere los recuerdos que tiene de aquel doctor es generado un taburete que éste le había regalado un poco antes de morir. Cada vez que este jornalero se sentaba en su taburete no hacía sino recordar los eventos acaecidos en aquella finca y la relación que entabló con el sujeto urbano.

En la aproximación que Fuenmayor hace del lenguaje rural, no sólo recrea la idiosincrasia campesina, sino que también trasciende sus categorías para situar a su personaje protagonista como un intelectual de la vida. Veamos el siguiente fragmento donde el ordeñador explica cómo funciona el saco (la memoria) y cómo se recuperan los recuerdos que allí yacen: “no puedes sacar ninguna cosa que salga de ella sola sin que se le vengán pegadas las otras. Vamos a ver. Saca a manuelita. ¿Te salió sola?” (14). Este individuo, sin ser consciente de ello, está teorizando sobre los mecanismos de la memoria involuntaria. Marcel Proust, en el primer volumen de *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), titulado *Du côté de chez Swann* (1913), recrea, a través del episodio de la magdalena, uno de los ejemplos más emblemáticos de la memoria involuntaria:

As I returned home, my mother, seeing that I was cold, suggested that, contrary to my habit, I have a little tea [...] She sent for one of those squat, plump cakes called *petite madeleines* [...] I carried to my lips a spoonful of the tea in which I had let soften a bit of madeleine. But at the very instant when the mouthful of tea mixed with cake crumbs touched my palate, I quivered, attentive to the extraordinary thing that was happening inside me. A delicious pleasure had invaded me, isolated me, without me having any notion of its cause. It had immediately rendered the vicissitudes of life unimportant to me [...] I had ceased to feel mediocre, contingent, mortal [...] I drink a second mouthful, in which I find nothing more than in the first, a third that gives me a little less than the second [...] Clearly, the truth I am seeking is not in the drink, but in me. (45)

En este episodio, el personaje que experimenta estas sensaciones no se da cuenta que está recuperando un momento del pasado. La magdalena es un detonante de los recuerdos que, en un principio, crean un estado de extrañeza y felicidad. El personaje intenta repetir la experiencia al beber un poco más del té que contiene trozos de la magdalena. El personaje pierde el encantamiento cuando reconoce que estas sensaciones se deben a la función de la memoria, la cual ha traído los recuerdos. En el caso del cuento fueymayoriano, el campesino reconstruye la experiencia de un momento particular de su vida, a partir de la impresión que le produce la imagen de su taburete. Esta imagen desencadena la aparición inconsciente de sus recuerdos, creando un movimiento de vuelta hacia el pasado. A diferencia del caso proustiano, el campesino no experimenta una sensación de alegría o extrañeza. En su caso, la función de la memoria revela no sólo nostalgia por la vida y muerte de aquel doctor, sino que expone, también, una tensión ideológica entre dos visiones de mundo: la urbana y la campesina.

Estos recuerdos, al permitir dar una vuelta rápida y repentina hacia el pasado,⁹¹ dirigen la narración hacia distintos momentos en los cuales ambos personajes compartieron historias y experiencias de vida. Los diálogos que sostienen estos sujetos arrojan dos perspectivas abiertamente diferenciadas. Una de ellas expone ideas y reflexiones que surgen a partir de la correspondencia que el ordeñador ha entablado con el medio rural. Su postura ante la vida se desprende de la relación que ha efectuado con su realidad, con la naturaleza, con el mundo vegetal y el animal. Es por esto que su lenguaje responde a un universo cultural donde la vida en el campo tiene primacía:

Eso de cómo es una persona no se contestar bien contestado que es como a mí me gusta contestar. A mí pregúntenme por una vaca y ya estoy dando con las palabras que la pintan hasta mejor que un retrato. También un burro lo puedo explicar que lo reconocen en seguida solo o entre otros burros. Pero si es gente, después te salen con que como

⁹¹ Técnica literaria conocida como *analepsis* o *flashback*.

dijiste era equivocado, y es porque tú dices cómo lo viste pero no sabes cómo lo va a ver el otro; porque ni la gente está lo mismo siempre ni tampoco el que la ve está siempre lo mismo. (16)

Desde otra perspectiva, el doctor lleva consigo los valores y los hábitos de una sociedad urbana. Hay que aclarar que este señor “era un forastero que le compró la finca a Don Clodo y en ella se metió y de ella no salió más, hasta que le llegó su hora y lo sacaron del baúl” (16). Pese al tono cordial y afectuoso de estas conversaciones, se puede evidenciar una tensión ideológica que se manifiesta fundamentalmente en la diferencia de clase y en la visión que cada uno de ellos tiene sobre el mundo. El ordeñador, muy sutilmente, lo deja saber: “el doctor se reía de lo que yo hablaba, siempre se estaba burlando, qué iba yo a hacer, tan bueno era el doctor. Y también yo lo excusaba porque él era hombre de ciudad, no comprendía el monte, y ya no iba a aprender” (23).

Mientras el doctor disfrutaba de la jocosidad discursiva del campesino, aquel jornalero desplegaba su sabiduría con autoridad, perfilándose como un sujeto ilustrado:

-doctor-le dije-, el día es muy bonito pero la noche es linda también [...] – ¿qué es esa letanía que me estás enjaretando? –dijo. –Mi letanía –dije yo- [...] que de día puede uno ponerse a buscar a Dios, pero de noche hasta puede uno encontrarlo [...] Pasa, doctor, que cuando uno aguanta las palabras que deben ser se va en palabras que no son. Lo que yo estaba por decirle es que nunca lo he visto meterse en la noche del monte [...] Él seguía riéndose. –Lo que sucede –dijo- es que te gusta la noche porque eres animal nocturno. (25)

En ejemplos como el anterior descubrimos cómo la recuperación de los recuerdos se encarga de exteriorizar dos visiones de mundo que son opuestas. Es claro que, para el doctor, la conducta del campesino es graciosa, debido a su manera de hablar, a las reflexiones que hace y a las conclusiones a las que llega, ya que están pensadas todo el tiempo en función de la vida en el campo. El jornalero, por su parte, justifica constantemente la postura del doctor, precisamente por tratarse de un sujeto urbano, ajeno a las regulaciones rurales. Estos diálogos pintorescos y aparentemente amistosos revelan una tensión entre las distintas ideas y valores asociados a los hábitos de cada uno de estos personajes.

El ordeñador, a través de su sabiduría, efectúa una lucha que se propone contrarrestar la intromisión de los saberes y las prácticas metropolitanas. Para lograr este objetivo, el jornalero se sumerge en su experiencia rural, dotando a su discurso de una riqueza lingüística que da cuenta de su capacidad intelectual. La relación que sostiene con el medio y sus creencias regionales pretende obstaculizar la influencia de la agenda modernizadora. La conducta de su patrón, por su parte, revela que carece de la instrucción necesaria para subsistir en este medio. En efecto, el doctor funciona como un agente de la sociedad urbana, cuya fuerza expansiva había logrado ingresar a las inmediaciones del campo. Es sugerente que el ordeñador nos dé una imagen desfavorable de su patrón. Es un sujeto en estado de decadencia, indiferente ante el desmembramiento de su hogar e incapaz de ejecutar acciones efectivas para su vida. Su condición pasiva y su aguda adicción al alcohol ocasionan su muerte. A lo largo del cuento, observamos que este personaje no sólo carece de las herramientas indispensables para entablar una relación coherente con el monte, sino que también se niega a entablar este tipo de correspondencia. Fuenmayor busca resaltar, a partir de la interacción que existe entre ambos personajes, un choque cultural que hunde sus raíces en las distintas actitudes asociadas a las creencias y costumbres inherentes a las comunidades urbana y rural. Tanto la conducta del doctor como la del campesino señalan la desarmonía creada por las distintas visiones de mundo.

Este contacto señala, también, los tiempos de cambio para la vida campesina. La presencia del doctor sugiere que los límites entre la ciudad y el campo han empezado a acortarse, facilitando el acceso de modos de producción industrial que desplazan al campesinado. Esta coyuntura es visible luego de la muerte del doctor. Cuando éste fallece, su mujer, quien recién llegaba de la ciudad, dispuso que la presencia del ordeñador no se requería más: “despídelo en seguida. Ya estoy viendo que en esta finca hay más gente de la que se necesita” (29). El

jornalero, a través de sus recuerdos, presenta la intromisión de saberes y conductas urbanas que ocasionaron el descentramiento del campesinado. El taburete desencadena la afluencia de imágenes que reposan en el saco, es decir, en la memoria. Una vez extraídas, revelan, por un lado, el estado de condena del medio rural y, por otro, la resistencia propuesta a partir las particularidades que se niegan a desaparecer.

El ordeñador de “Con el doctor afuera” comparte con Utria el don de la palabra. A través de su capacidad discursiva, ambos demuestran no sólo su sabiduría, sino también una actitud combativa de desintegración del lenguaje metropolitano dominante, así como de los nuevos saberes y de las novedosas formas de producir cultura. Los dos son individuos que han sido perturbados, directa e indirectamente, por la experiencia urbana. En un caso se trata de un sujeto que encara la presión de la ciudad moderna y en el otro de la resistencia que se efectúa desde el campo ante el empuje de un proceso de modernización que desconoce las dinámicas del medio y que desaloja a sus pobladores. Esto obliga a que cada uno de estos personajes jornaleros se apropie de la correspondencia que existe entre ellos y su universo cultural, para así autorizar a su lenguaje, cargado de sabiduría, como herramienta de transgresión a la supremacía urbana.

Uno de los cuentos más representativos y quizás el más conocido de esta colección es “La muerte en la calle”. Fuenmayor introduce como protagonista ya no a los campesinos de los cuentos analizados con anterioridad sino a un mendigo que transita día a día la ciudad. Pese a esto, “La muerte en la calle” comparte con Utria y “Con el doctor afuera” la tematización del fenómeno de la marginalidad en un contexto urbano. La visión que tenemos de los hábitos rurales y citadinos, así como de sus valores, opera desde la óptica que nos presentan los personajes principales de estas obras. Este cuento, en particular, se compone a través de un

monólogo interior que sostiene el personaje mendigo:⁹² “a mí me ven pasar, como mudo, y la gente pensará que a mí no me gusta hablar; pero no es así, es lo contrario, porque yo siempre estoy hablando, hablando conmigo mismo” (57). La estructura narrativa nos sumerge en los pensamientos y en las impresiones que tiene este individuo sobre el medio y sobre el lugar que ocupa en este escenario.⁹³ El inicio del cuento perturba al lector, ya que el tono funesto del protagonista insinúa su condición crítica:

Hoy me ladró un perro. Fue hace poquito, cuatro o cinco o seis o siete cuerdas abajo. No que me ladrara propiamente ni que me quería morder, eso no. Se me venía acercando, alargando el cuerpo pero listo a recogerlo, el hocico estirado como hacen ellos cuando están celosos pero quieren oler. Después se paró, echó para atrás sin darse vuelta, se sentó a aullar y ya no me miraba a mí sino para arriba. (55)

Sólo hasta el final del cuento descubrimos que en realidad el mendigo habla en las últimas instancias de su vida. Pese a desconocer la extrañeza que percibe desde el inicio del cuento, emprende una reconstrucción de los distintos eventos acaecidos a lo largo de su historia. La evocación de estos momentos significa reavivar la experiencia que el mendigo tuvo en la ciudad. Al llegar casi al término de su existencia, reconoce que tanto la falta de valores como la vida masificada en esta ciudad produjeron su inadecuación y su consecuente exclusión del escenario urbano. En efecto, aquí, el desencuentro con la ciudad moderna, además de ser tematizado, moviliza el ímpetu narrativo del cuento. El lector es atrapado rápidamente por la impresión que produce el discurso del mendigo, no sólo por tratarse de un sujeto que está llegando al término de su vida, sino también por la representación que hace del medio cruel en el que le tocó vivir. En este escenario, las dinámicas urbanas controlan los modos de producción

⁹² James Joyce fue uno de los primeros escritores en experimentar con esta técnica narrativa, relacionada también con el *Stream of consciousness*, la cual consiste en hacer “written representation of a character inner thoughts, impressions and memories as if directly “overheard” without the apparent intervention of a summarizing and selective narrator” (179 The Oxford Dictionary of Literary Terms).

⁹³ Fuenmayor fue uno de los primeros escritores latinoamericanos en experimentar con la técnica literaria del monólogo interior. Luego lo hizo Cortázar con su personaje Horacio Oliveira, en *Rayuela* (1963) y más adelante, Manuel Puig en su novela, *La traición de Rita Hayworth* (1968).

cultural, en donde se da primacía al valor del dinero y a la clase social. La imagen que este mendigo arroja sobre esta ciudad es una que marginaliza a sujetos como él, negándole una oportunidad de supervivencia. Observemos el siguiente fragmento donde el protagonista ilustra su padecimiento ante una colectividad que ejerce un maltrato tanto físico como psicológico:

Los muchachos con quienes yo me estoy cruzando son malos. Hablan sucio y feo. Y se fijan en uno, y le tiran piedras y le gritan apodos. Si es uno solo, yo sé que se hace el que no me ve, pero me está preparando y buscando la ocasión. Si son dos, o tres, o cuatro, o cinco mi peligro es mayor porque entonces se descaran, juntos pierden el miedo y cada uno quiere ganarles en maldad a los otros. (61)

El mendigo luce desprotegido ante la hostilidad del medio. Durante su proceso agónico, antes de su muerte, se cuestionaba aún por el acoso al que fue sometido por aquellos muchachos. Este sujeto marginal se presenta a sí mismo como un individuo sin malicia e inocente, en contraste con los moradores de esta zona urbana, cuya agresividad y persecución ocasionan su desplazamiento hacia la periferia de la ciudad, casi a la entrada del monte: “en mi casa puede llover lo que quiera llover, y no me mojo [...] y por allá no he visto a ningún muchacho” (63). Es interesante que el discurso del mendigo carezca de un tono rencoroso y vengativo o que demuestre de alguna manera su postura combativa frente al mal trato recibido por los residentes de la ciudad. Esta conducta genera en el lector aún más simpatía y pesadumbre por las desventuras de este sujeto. Su estrategia de supervivencia consiste en el distanciamiento de los valores y de las prácticas urbanas, ya que está consciente de que no son un modelo ejemplar a seguir. Es por esto que se refugia en su propia identidad, en su honradez y en su decencia.

Este sujeto, además, pese a pedir limosna por la calle, es capaz de desprenderse de lo material, evidenciando que el valor del dinero no ocupa un espacio primordial en su vida, como sí lo es para la sociedad en la que transita diariamente. Un episodio memorable que ilustra esta idea se da cuando el mendigo recibe una gran limosna, con mucho más dinero de lo esperado: “envolví el billete en un papelito y lo amarré al fondo de la mochila. Ahí está, desde entonces;

para que cuando yo muera el que me recoja le encuentre y sea suyo” (58). Paralelamente, el mendigo concibe sus propios mecanismos de defensa, que pone en uso en el contexto de la cultura dominante:

Todo eso lo sé yo. Pero me defiendo. Y un modo es que no les huyo, y si me gritan, no es conmigo. Y tampoco les doy tiempo ni lugar para que me pongan algún apodo que se me quede pegado, porque nunca me ven achantado ni dando vueltas por esos sitios que hay donde se amontona gente, que unos vienen y van y se ve que están como en ocupaciones y diligencias; y otros parece que algún viento los hubiera tirado allí para nada o que creo que están esperando que el mismo viento que allí los echó les lleve algo, y no saben qué. Yo nunca estoy por esos sitios. Yo camino en busca de mis caballerazos; y después que los encuentro sigo caminando, caminando. (62)

La apreciación del mendigo, cuya voluntad es aparentemente descriptiva, contiene una crítica punzante hacia el tipo de relaciones que se concretan en la ciudad moderna. Los ciudadanos de esta urbe están demasiado ocupados como para detenerse y contemplar lo que ocurre a su alrededor. La visión de este sujeto proporciona una idea clara de la multitud que se agolpa, en un desplazamiento constante, con “ocupaciones” y “diligencias”, ignorando las particularidades y marginalizando a individuos como el mendigo alienado del ritmo urbano preponderante. Su presencia física y su conducta moral están en contramarcha de la dirección propuesta por esta sociedad. De ahí que luzca desorbitado y afectado por el repudio violento de los residentes de la urbe. Es por esto que busca, constantemente, estrategias que le permitan sobrevivir ante la crueldad del medio: “otro modo de defenderme es que si un muchacho viene o va por delante de mí o lo siento que anda por detrás de mí, yo estoy arisco y vigilante para sacarle el cuerpo a la piedra. Si no fuera por eso, quien sabe cuántas veces ya me hubieran roto la cabeza de una pedrada” (62).

La postura estratégica de resistencia, expuesta a través de la evocación de los momentos conflictivos de la vida del mendigo, indica que es un individuo alienado de la comunidad urbana. Su muerte es también la muerte simbólica de los sujetos arrojados a la marginalidad por una

sociedad agresiva, que desecha subjetividades que no se acoplan al compás del ritmo moderno burgués. Fuenmayor, sin embargo, pone en primer plano la voz marginalizada y, a través de ella, recrea la experiencia adversa en la ciudad. Esta inclinación pretende ocasionar, por un lado, solidaridad en el lector, quien padece junto al mendigo a lo largo de su agónica narración. Por otro lado, esta impresión no tiene otro fin sino el de demostrar la oposición activa entre los miembros menos favorecidos por esta sociedad: el campesinado y los mendigos que día a día recorren la ciudad. No es extraño, entonces, que Fuenmayor se incline por este tipo de personajes en todos los cuentos pertenecientes a esta colección. Entre estos, hay algunos campesinos que han sido impactados por el fenómeno de la migración, reubicados en un espacio urbano ajeno a sus prácticas y sus hábitos. La inadecuación y las circunstancias conflictivas que encuentran dentro de este escenario señalan su falta de correspondencia con el medio y, a la vez, indican que al reafirmarse en sus propias costumbres y en su lenguaje descubren estrategias de supervivencia y de lucha frente a un medio hostil. Tal es el caso de “Un viejo cuento de escopeta”. En otros cuentos como “Taumaturgia de un cochecito” (publicado originalmente en 1945), donde Fuenmayor tanteaba ya con técnicas del realismo mágico que en años posteriores García Márquez catapultaría en *Cien años de soledad* (1967), se transita la nostalgia por la extinción de una comunidad y de unas regulaciones que se oponen radicalmente al presente histórico de la voz que narra:

Los recuerdos en la noche quieren poner sus larvas en los sueños. [...] Plac, plac [...] De lejos, a oscuras, pensará algún desvelado que las pisadas del caballo van solas. No ve el caballo ni el coche, no oye las ruedas. Plac, plac. [...] Las pisadas del caballo van solas. Y yo me separo con ellas y estoy en la vigilia distante [...] Oigo un extraño ruido que yo sé que miente en el aire, pero lo reconozco: es el anuncio de una madrugada desde hace mucho tiempo muerta, es el agua que comienza a correr por los tubos y va asomando su rumor de burbujas por el pico abierto de las llaves. (165)

Estos cuentos, en su totalidad, comparten la primacía que Fuenmayor le otorga al poder de la palabra. El lenguaje es una herramienta fundamental para la supervivencia tanto en el

ámbito urbano como en el rural. La potencia discursiva de estos personajes marginales, dotada de sabiduría, de prácticas y de costumbres asociadas a la vida en el campo y las relaciones que estos sujetos sostienen con su mundo de referencias, los distancia de una comunidad degradada, adversa e injusta. El lenguaje funciona aquí como un mecanismo de protección y como una táctica discursiva que perturba el dominio opresor de la sociedad moderna.

La vida desventurada y el trágico desenlace del campesino de “La muerte en la calle” encuentran correspondencias con el personaje principal de *Cosme*, novela que Fuenmayor publicó en 1927 y que analizamos con anterioridad en el primer capítulo. En ambos casos, se recrea un ambiente urbano desfavorable, cuyas dinámicas y valores se encuentran degradados en sus funciones. La ingenuidad y falta de sagacidad de los dos personajes hacen que sean sometidos a la crueldad de un mundo que abusa de su autoridad sobre ellos, negándoles la posibilidad de sobrevivir. No obstante, pese a la muerte de ambos protagonistas, en el personaje mendigo encontramos, al menos, una postura más activa de resistencia, mientras que en *Cosme* es mucho más evidente su sumisión al ser incapaz de encontrar respuestas efectivas ante la presión del medio.

Entre los primeros poemas modernistas de Fuenmayor, concentrados en *Musa del trópico* (1910), así como en su producción narrativa, existe una unidad temática que expone la emergencia de nuevas dinámicas en la sociedad, las cuales generaron cambios drásticos en los modos de producción cultural, así como en la interacción social y en la forma en la que los individuos se relacionaban con el medio. La obra fuenmayoriana, en su conjunto, responde al impacto que la modernidad ocasionó en el puerto caribeño de Barranquilla y la incidencia que este proceso histórico tuvo sobre su creación artística. La modernidad y sus concomitantes (las máquinas, la aviación y el cine) se convirtieron no sólo en ejes temáticos en su narrativa, sino

también en posibilidades de experimentación creativa desde la escritura. Tanto su trabajo modernista como su exploración fantástica y sus últimos cuentos regionalistas tienen una motivación interna que consiste en encarar la conmoción creada en tiempos modernos. A lo largo de su genealogía artística, Barranquilla es tematizada, en su calidad de puerto de entrada de la modernidad, como un espacio transfigurado, alterado y subyugado a nuevos productos culturales, provenientes de las grandes metrópolis europeas y norteamericana. Este empeño alteró simultáneamente la voluntad del campo y cercenó su ciclo de vida natural. Indudablemente, la composición literaria de Fuenmayor, en forma y estilo, es un producto de la experiencia traumática de esta modernidad.

4.1.2 Quiroga y los cuentos misioneros

El escritor rioplatense tuvo una intensa y productiva actividad artística durante los primeros años del nuevo siglo. Los diversos atributos de su obra han permitido ubicarla en distintos momentos de la historiografía literaria latinoamericana, entre los que se destacan su participación modernista y su experimentación fantástica en correspondencia con las máquinas y los proyectos científicos. Fue recién en la segunda década del siglo XX cuando Quiroga comenzó a posicionar, activamente, a la selva de Misiones, Argentina, en el centro de su producción cuentística. Esta tendencia instauró, para el canon literario latinoamericano, el inicio de la etapa telúrica y regionalista en la narrativa del subcontinente.⁹⁴ El movimiento regionalista le concedió a la tierra

⁹⁴ Críticos como Alberto Zum Felde, Ángel Flores, Emir Rodríguez Monegal, Jaime Alazraki, Elsa K. Gambarini, Noe Jitrick, H.A Murena y Abelardo Castillo, entre otros, han coincidido en afirmar que Quiroga es el iniciador de la narrativa criollista-regionalista latinoamericana.

y al escenario rural un lugar protagónico, al punto de llegar a ser un personaje más de la obra artística.

En el caso quiroguiano, además de la importancia que tiene el recrear la complicada vida provinciana, es posible rastrear una necesidad de conocer y de representar la condición de la selva. Sus cuentos misioneros plantean cómo el destino de una nación depende del estado de la naturaleza. Esta condición produce consternación, ya que estos cuentos, en su totalidad, transitan las adversidades que padecen los campesinos en el pampa argentina, como los accidentes absurdos, los delirios, el dolor y la muerte trágica, entre otras. Con frecuencia, la biografía del autor se ha impuesto a la hora de explicar las circunstancias incoherentes del infortunado deceso de sus personajes campesinos.⁹⁵ Más allá del carácter biográfico, los finales de sus cuentos son significativos no sólo con respecto al estado actual del monte y de sus moradores, sino también al futuro incierto de la sociedad.

A principios del siglo XX, la ciudad se perfiló como el punto de partida de los procesos de modernización (tal fue el caso, sin duda alguna, de los puertos de Buenos Aires, Montevideo y Barranquilla). Desde el ámbito literario, la ciudad fue retratada como el escenario idóneo para la fundación de un nuevo tiempo histórico. Esto sugirió representar la ciudad con apariencias distintas, dotada de novedosas y desconocidas regulaciones. En Buenos Aires, ciudad animada por el espíritu liberal de la época, se impulsó uno de los movimientos migratorios más importantes del subcontinente latinoamericano. Quiroga, anticipadamente, registró en su cuento

⁹⁵ Quiroga debió afrontar tempranamente la muerte de su padre, a causa de un accidente con una escopeta, así como también el suicidio de su padrastro en 1896. A esta tragedia se sumó, después, la muerte de dos de sus hermanos, quienes sufrieron de fiebre tifoidea alrededor de 1901. Más adelante, mató accidentalmente a su amigo Francisco Ferrando, mientras maniobraba la pistola que utilizaría su amigo en un duelo. Este hecho hizo que Quiroga estuviera un tiempo en la cárcel y provocó su partida definitiva de su país. El escritor se marchó a Buenos Aires. En Argentina sufrió por el suicidio de su esposa, Ana María Cires, así como por el abandono definitivo de su segunda mujer. Por último, padeció un cáncer de próstata que lo condujo a beber un vaso de cianuro, logrando acabar con su vida en el año de 1937.

modernista, “Los perseguidos” (1905), el miedo que ocasionaba en los paseantes locales del lugar la dinámica de esta ciudad. La coyuntura que se vivía al interior de la capital fue una motivación para que Quiroga encontrara en Misiones no sólo un proyecto de vida, sino también un nuevo proyecto literario.⁹⁶ Desde este escenario, se propuso llevar a cabo un proceso regenerativo que le permitiera superar el miedo que ya le había producido el caos de la ciudad. Su refugio en Misiones significó la posibilidad de recuperar el equilibrio entre el hombre y la naturaleza. Sin embargo, el triste final de cada uno de sus cuentos misioneros expone cómo este principio acabó, por el contrario, en una imposibilidad.

Por lo tanto, este sector se convirtió en el ambiente propicio para recriminar la fuerza que había ejercido la ciudad moderna, que había logrado contaminar la naturaleza, enfermando a sus residentes locales y provocando su muerte. “A la deriva” (1918), “El regreso de Anaconda” (1926), “El hombre muerto” (1920), “El hijo” (1928) y “La cámara oscura” (1926) son tan sólo cinco cuentos misioneros que abordan la conflictiva situación del campesinado y del medio rural. En cada uno de ellos, Quiroga se concentra en hacer “visible[s] los rostros que empezaban a borrarse, las viejas identidades que se disolvían [...] a las víctimas que la sociedad en ascenso iba dejando a su paso” (Morales 57). Más allá de hacer visibles estas imágenes, todos estos cuentos comparten una necesidad de representar a la naturaleza como una entidad ominosa, abominable y hostil. Este gesto repetitivo tiene una motivación interna que se funda en exponer, críticamente, la dramática alteración del medio. Es por esto que tiene tanta importancia la participación del espacio como un actor más de la configuración narrativa. Esta disposición le da más fuerza y más efectividad al objetivo que se planteó Quiroga en su proyecto literario

⁹⁶ En el año de 1903 Quiroga arribó por primera vez a Misiones, Argentina, para llevar a cabo una investigación y documentación de unas ruinas del desierto argentino. Su relación con la selva, así como todas las pasiones del escritor, fue intensa. En 1908 se radicó en este lugar. Sin embargo, por razones personales, tuvo que regresar posteriormente a Buenos Aires. Volvió a habitar Misiones alrededor de 1932, lo que sería su vuelta definitiva.

concentrado en Misiones. Paralelamente, la naturaleza adversa y desafiante que el rioplatense nos presenta no da lugar para los provincianos del sector. Estos personajes, así como su espacio natural, aparecen dislocados y con una intensa incompreensión ante el mundo.

Es sintomático que los cuentos misioneros se propongan representar de manera agónica la muerte de campesinos y de animales. Esta fatalidad sugiere el inicio exitoso de un nuevo orden. Esto significa que la ciudad moderna ha logrado extender sus horizontes, suprimiendo la voluntad del campo e imponiendo las estructuras y las relaciones de poder que se efectúan en la sociedad burguesa. El campo, como base de la economía y como espacio de vida, de trabajo y de experiencia, es obligado a seguir un camino sin retorno. Bajo esta perspectiva, la muerte de estos actores del universo misionero es también la muerte simbólica de una parte tradicional de la sociedad. No obstante, pese a la adversidad que encontramos en estos cuentos, podemos rescatar posturas de resistencia que encuentran conexiones con las conductas de los personajes campesinos y marginales de Fuenmayor. En Quiroga se trata, sobre todo, de la negativa de sus personajes ante la posibilidad de la muerte. En efecto, éstos intentan oponerse y luchan contra una fuerza que parece muy superior a ellos. El hecho de encarar la inminente muerte y de querer contrarrestarla es ya de por sí un acto combativo que deja un precedente de su enfrentamiento a la modernidad.

“A la deriva” (1918) inaugura la colección de cuentos misioneros de Quiroga. En esta narración, un campesino llamado Paulino es atacado por una serpiente mientras labora tranquilamente en la selva. El veneno transmitido por la mordedura del animal es percibido automáticamente: “el dolor en el pie aumentaba, con sensación de tirante abultamiento, y de pronto sintió dos o tres fulgurantes puntadas que como relámpagos habían irradiado desde la herida hasta la mitad de la pantorrilla” (109). Luego del incidente, la víctima lucha heroicamente

por salvar su vida. Paulino reúne la fortaleza necesaria para llegar al rancho en busca de su mujer y pedirle desesperadamente que le ofrezca caña como bebida. Dorotea, la mujer del campesino, al advertir que su marido ha empezado a perder parte de su capacidad sensorial, decide salir hacia al pueblo en busca de ayuda más especializada. En ese lapso de tiempo, Paulino empieza a padecer más agudamente el dolor causado por el veneno esparcido por su cuerpo. Este hecho hace que el herido conjeture sobre su propio estado: “bueno: esto se pone feo...-murmuró entonces, mirando su pie lívido y ya con lustre gangrenoso. Sobre la honda ligadura de pañuelo, la carne desbordaba como una monstruosa morcilla” (110). Para evitar a toda costa su muerte, el herido decide atravesar el río en su canoa y así lograr llegar hasta el pueblo más cercano. Pese al miedo y al insoportable dolor ocasionado por el ataque de la serpiente, afronta con valentía su condición. Se sube a su canoa e intenta remar lo más rápido que puede. No obstante, durante este trayecto padece momentos de delirio, lo que hace que eventualmente pierda el conocimiento y lo conduce finalmente a perder la batalla por la vida. El jornalero muere en su embarcación que todavía flota sobre el río.

El cuento anuncia, desde su inicio, la muerte del campesino. Desde el momento que es mordido comienza la lucha del personaje por “vencer o ser vencido” (Beauchamp 90). Aquí, el juego con la psicología del personaje es fundamental, ya que es en esta instancia donde el sujeto puede explorar las probabilidades de su supervivencia. El herido medita sobre su situación catastrófica y se niega a aceptar lo que parece evidente: “el hombre no se quería morir, y descendiendo hasta la costa subió a su canoa” (110). En algún momento de la narración, su ejercicio de entereza y de rebeldía ante su apremiante deceso pareciera sugerir un proceso regenerativo: “el veneno comenzaba a irse, no había duda. Se hallaba casi bien y aunque no tenía fuerzas para mover la mano, contaba con la caída del rocío para reponerse del todo” (111). El

tono esperanzador, sin embargo, es engañoso y oculta el verdadero destino de la víctima. Justamente cuando Paulino cree haber superado la peor etapa de su crisis, llega su fatal destino en la canoa que termina navegando a la deriva sobre el río Paraná: “de pronto sintió que estaba helado hasta el pecho. ¿Qué será? Y la respiración... [...] el hombre estiró lentamente los dedos de la mano. –un jueves...y cesó de respirar” (111).

La acción narrativa del cuento transcurre desde el momento que el campesino es atacado por la serpiente, continúa al llegar a su rancho y termina cuando flota en su canoa por el río. Paralelamente, la narración nos introduce a una nueva temporalidad que ocurre cuando la víctima se encuentra remando en su embarcación. Desde allí, los delirios del herido transitan entre la seriedad de su estado y sus cavilaciones que parecen ser banales. Las reflexiones del moribundo sirven como estrategia discursiva para exponer, por un lado, la perplejidad del accidente y la confusión del sujeto sobre las causas de este evento. Por otro lado, sirven para darle a la muerte un sentido de fatalidad inesperado, tanto para el lector como para el protagonista. Simultáneamente, es sintomático que la narrativa del relato dé cuenta de la presencia de nuevos actores en el escenario misionero. Luego del incidente, el campesino, además de aludir frecuentemente a su infortunado estado, recupera memorias y recuerdos de sujetos que son más bien extraños para la vida en la selva. El moribundo hace una referencia explícita a su antiguo jefe: “Acaso viera también a su ex-patrón, míster Dougald, y al recibidor del obraje” (111). La alusión a “míster Dougald”, que aparece en calidad de patrón, nos informa sobre la participación activa de ciudadanos extranjeros dentro del proyecto nacional. Su aparición sugiere, de hecho, que la modernización no sólo ha entrado en vigor sino que también ha logrado penetrar la selva. El sujeto foráneo acredita que ya se han iniciado las propuestas de poblar la nación argentina por inmigrantes europeos y norteamericanos, así como las de colonizar y poblar las zonas más

indómitas de la nación, como el desierto (propuestas observadas desde *Facundo* [1845]).⁹⁷ A través de la evocación de la figura de Míster Dougald, examinamos la transformación del escenario misionero por nuevas regulaciones. De ahí que el tema de la muerte y la representación de la naturaleza como ominosa estén íntimamente relacionados con la presencia de este sujeto extranjero.

En consecuencia, el deceso del sujeto rural plantea la instauración de un nuevo orden que modifica el régimen de la tenencia de la tierra. En este proceso, el medio rural cumple un papel fundamental. La naturaleza, como fiel acompañante de la vida agraria y como protagonista de la trama narrativa, se distancia de la íntima relación que sostenía con el campesinado y se vuelve en contra de sus pobladores. Esta conducta indica que no sólo los residentes de esta localidad han sido afectados por la intromisión de nuevas prácticas urbanas, sino que el espacio ha sido también perturbado en sus funciones. Es por esto que en estos cuentos el campesino tiene que morir. Sólo así se puede demostrar el éxito del proyecto programado desde la ciudad y su consecuencia nociva para la supervivencia en la selva. El hecho de que el medio someta a sus pobladores y los doblegue constata que este escenario ha perdido igualmente su batalla. Antes de la expulsión del campesino, hay ya señales de una naturaleza trastornada y sin identidad: “ya no puede ofrecerles a éstos otro horizonte que no sea el suyo [...] una naturaleza de signos de mal agüero, de fracasos y de desastres” (Morales 56). Esta circunstancia hace que la correspondencia que existía entre Paulino y su universo se desestabilice. El carácter repentino de esta tragedia

⁹⁷ Domingo Faustino Sarmiento expone, en su programa político, que la naturaleza salvaje es el obstáculo natural que “mantiene aislados a muchos pueblos y conserva sus peculiaridades primitivas” (13). Asimismo señala que “la vida del campo [...] se ha desenvuelto en el gaucho las facultades físicas, sin ningunas de inteligencia. Su carácter moral se resiente de su hábito de triunfar de los obstáculos y del poder de la naturaleza; es fuerte, altivo, enérgico. Sin ninguna instrucción, sin necesidades, es feliz en medio de su pobreza y de sus privaciones”. (20) Es por esta razón que plantea como necesaria la masiva inmigración europea en esta zona salvaje: “la pampa, como se pretende, condenada a dar pasto a los animales, sino que en pocos años, aquí como en todo el territorio argentino, ha de ser luego asiento de los pueblos libres, trabajadores y felices” (158).

provoca incompreensión en este personaje, quien claramente se niega a aceptar la incoherencia del momento que le tocó padecer. Es por esto, también, que la muerte del sujeto no ocurre de manera inmediata. Su agonía indica, paulatinamente, el nuevo status del campesinado y de la selva. Aquí, la naturaleza y sus residentes se han distanciado. Esta acción garantiza la inclusión efectiva de un nuevo proyecto de vida, en donde los antiguos hábitos y valores ya no tienen cabida. De esta manera, el desplazamiento del hombre herido en su canoa es, como el mismo título del cuento lo sugiere, un viaje “a la deriva”, uno que no tiene retorno; el sujeto malherido desaparece de este espacio, en medio de un río y una selva que también han sido desnaturalizados.

Pese a la tragedia que conforma la trama de este cuento, Quiroga plantea una postura de enfrentamiento a la cruda realidad. El desconcierto que experimenta el jornalero frente al ataque de la serpiente y al dolor insoportable que padece por la mordida aumenta la tensión narrativa. El clímax de esta circunstancia angustiosa lo encontramos, precisamente, en la resistencia de la víctima. Su capacidad física y sus deseos de superar la adversidad crean un espacio esperanzador de subversión que contraataca la presión del medio. Si bien es cierto que el provinciano muere al final del cuento, esto no se da porque se haya sometido a la inclemencia de la selva y al nuevo pacto que la rige. Su desplazamiento se produce y termina dejando una constancia simbólica de la lucha de una identidad que se niega a desaparecer.

Una posición similar es expuesta en los cuentos “El hombre muerto” (1920) y “El hijo” (1928). El primero se trata de la muerte de un campesino que permanece anónimo a lo largo del relato; es, simplemente, un hombre. Este personaje experimenta un accidente aún más absurdo que el de Paulino de “A la deriva” (1918). Después de terminar su jornada laboral, el hombre decide reposar sobre un bananal que él mismo había plantado, con tal mala suerte que al pasar

cerca de un alambre de púas, se resbala y cae directamente sobre su propio machete, que se le incrusta en el estómago y acaba por causar su eventual muerte. La temporalidad narrativa, que no supera los quince minutos, ocurre desde el momento del accidente hasta la muerte del campesino. En un gesto similar al observado con anterioridad, Quiroga abre una nueva temporalidad que nos sumerge en la circulación de imágenes conectadas a la vida familiar del campesino en la selva y a los miedos producidos por la cercanía de la muerte. Este acto permite efectuar un “enfrentamiento del protagonista con la realidad cruda, muerte inminente” (Huyke 71). El hombre, al verse herido mortalmente, se niega a admitir dicha eventualidad: “el hombre resiste -¡es tan imprevisto ese horror!- y piensa: es una pesadilla; ¡esto es! ¿Qué ha cambiado? Nada. Y mira: ¿no es acaso ese bananal su bananal? ¿No viene todas las mañanas a limpiarlo? ¿Quién lo conoce como él?” (634).

Los cuestionamientos que elabora el hombre producen consternación. Es claro que nadie como el jornalero conoce a plenitud los límites y los alcances del campo. Él mismo cultivó y administró las plantaciones. Es por esto que es inexplicable para él la crudeza del momento que experimenta. Las preguntas retóricas del campesino refuerzan su situación catastrófica. Al respecto, el crítico Roberto Paoli ha señalado que esta conducta se relaciona con el caso del “que se va a morir y no puede admitir que su existencia haya llegado al fin en un mundo que sigue su curso imperturbable” (960). Es, justamente, esta coyuntura la que Quiroga nos plantea en el cuento. Es decir, se propone escenificar una naturaleza que sigue su curso, pero un curso redireccionado hacia otros caminos que informan sobre la creación de un nuevo pacto social en su interior. En este acuerdo, la mano de obra del campesinado es desplazada por la inserción de la maquinaria moderna, mientras que el status de la naturaleza es impactado por proyectos de industrialización. Es por esto que el machete, como instrumento fundamental para la

supervivencia del hombre en el monte, se convierte, sugerentemente, en el arma que atenta contra su vida. Es realmente irónico que esta herramienta, pese a haberles brindado sustento económico a él y su familia, termine atacándolo de manera brutal. De hecho, a lo largo del relato se presenta al machete como un personaje más, como si éste fuera el compañero de trabajo ideal: “el hombre y su machete acababan de limpiar la quinta calle del bananal” (632). La consternación y la incredulidad que experimenta el hombre es compartida también por el lector. Esta voluntad forma parte de la estrategia discursiva que Quiroga elabora en su cuento. Es necesario demostrar, trágicamente, la ruptura entre el hombre y su medio. El machete, como un dispositivo idóneo para la vida en el monte, aparece, en este caso, en desuso. En efecto, la incoherencia del accidente pretende, por un lado, señalar la expulsión de mecanismos correspondientes al escenario rural, pero por otro persigue también demostrar la desintegración de la vida campesina y de las relaciones que allí solían fomentarse. En el siguiente fragmento, por ejemplo, podemos observar la alteración del medio y de sus agentes, indicando que la naturaleza posee ya un nuevo carácter:

¡Muerto! ¿Pero es posible? ¿No es este uno de los tantos días en que ha salido al amanecer de su casa con el machete en la mano? ¿No está allí mismo, a cuatro metros de él, su caballo, su malacara, oliendo a parsimoniosamente el alambre de púa? (634)

El cuento sugiere, entonces, que tanto el campesino como su machete y su labor en las plantaciones del bananal han sido relegados por nuevos sujetos y por novedosos productos culturales. Este nuevo status cancela elementos representativos de la dinámica de vida y de trabajo en el campo. La muerte del hombre a manos del machete confirma la apertura de un nuevo orden fomentado desde la metrópoli. Cuando esta fuerza logra penetrar el escenario rural, lo contamina, cancelando su voluntad y convirtiendo a la naturaleza en una presencia ominosa y desfavorable para el agricultor. La necesidad de Quiroga de representar el estado lamentable del medio rural anuncia que el conflicto de la nación se centra en el espacio del campo y en la

situación del campesinado. En este escenario se produce la desintegración del sujeto nacional, mientras que la naturaleza es obligada a iniciar un nuevo tiempo histórico. Aunque el final del cuento señale la fatalidad de este universo, Quiroga abre una posibilidad de subvertir el inminente destino del hombre. En una conducta similar a la de Paulino, en efecto, este campesino lucha por no dejarse vencer. Tanto la incredulidad ante el accidente como la recuperación de imágenes y de experiencias conectadas a la naturaleza funcionan como mecanismos de sedición que buscan alzarse contra el dominio y la presión ejercida por la nueva condición del medio.

El cuento “El hijo” (1928), por su parte, continúa el tono fatídico y desalentador de “El hombre muerto” (1920). En ambos casos, la muerte se reafirma no sólo como trama narrativa, sino también como una advertencia del presente y el futuro incierto de la sociedad. Es sugestivo que en los dos relatos el bananal funcione “externa e internamente como parte del paisaje” y teniendo “como meta principal mostrar en la narración [...] la muerte de los dos hombres” (Arango 156). En los dos cuentos, la identidad del escenario rural ha sido alterada sin que los personajes perjudicados por su furia lo hubieran percatado con anticipación. En el cuento “El hijo” (1928) también se produce la caída de un hombre aunque, en este caso, la víctima es el hijo del campesino. Aunque Quiroga recrea las actividades típicas que llevan a cabo los hombres de campo, advertimos un tono siniestro desde el inicio del relato, lo que nos revela, paulatinamente, que algo terrible va a suceder. Aquí, el núcleo narrativo se construye, principalmente, a través de la relación estrecha que existe entre un padre y su hijo y el miedo aterrador que le produce al padre la idea de perder a su ser querido. El joven campesino ya tiene la edad en la que surge la curiosidad por maniobrar diversos artefactos como la escopeta y hacerse hábil con ésta para poder imitar las labores de cacería de los mayores. Es por esto que, en un día de verano, le pide a su padre que lo deje irse por la selva y explorar la posibilidad de atrapar algún animal. El padre

“sabe que su hijo, educado desde su más tierna infancia en el hábito y la precaución del peligro, puede manejar un fusil y cazar no importa qué” (322). Esto nos sugiere que, tanto para el padre como para el hijo, el medio que los rodea es, presuntamente, un espacio familiar y natural donde no sólo se condensan las experiencias conectadas al trabajo, sino también a la vida: “la naturaleza es el entorno que constituye para el hombre la vida, la vida cotidiana, es la fuerza con la que lucha para domesticarla” (Videla 17).

Sin embargo, desde que el joven se aleja de su padre y sale a explorar la selva sin rumbo definido, se crea una tensión en el tono narrativo que se concentra, específicamente, en los pensamientos y en la angustia constante del padre. Ya se ha mencionado que desde el inicio del cuento se percibe una amenaza latente que el padre, desafortunadamente, decide ignorar. Conforme pasan las horas, la tardanza del joven se hace más evidente, por lo que aumenta el miedo del padre. Sus temores parecen cobrar más forma cuando comienza a rememorar su historia familiar y ciertos hechos destacados de ella como la muerte de su mujer y lo que el niño representa para él, es decir, su razón de vivir entera. El indiscutible vínculo afectivo que existe entre este hombre y su hijo potencializa el sentido de la tragedia, posicionando a la naturaleza, una vez más, como un actor decisivo de la desgracia. Luego de varias horas de espera, el hombre sólo alcanza a escuchar a lo lejos el sonido de un disparo. Este hecho lo sumerge aún más en su angustia y lo obliga a salir por el monte en busca de su hijo. Es interesante notar cómo en este cuento, a diferencia de “El hombre muerto” (1920) y “A la deriva” (1918), la percepción que tenemos del miedo, de la tragedia, del dolor y de la alteración del medio, se da a partir de la visión del padre. Es su angustia la que le da movilidad a la acción narrativa. Pese a que este personaje no experimenta un maltrato físico por parte de la naturaleza, sí es afectado psicológicamente por su presión. La idea de la muerte lo acecha constantemente, aunque se

niegue a admitirlo: “ese hombre aún no ha llamado a su hijo. Aunque su corazón clama por él a gritos, su boca continua muda. Sabe bien que el sólo hecho de pronunciar su nombre, de llamarlo en voz alta, será la confesión de su muerte...” (324).

Quiroga nos conduce, junto al padre, a un sinfín de emociones que se apoyan en el terror que produce la sospecha de la inminente muerte del ser querido. Estas emociones crean un universo paralelo, en el que la supervivencia del joven puede ser una realidad. La narración nos suspende nuevamente en el dinamismo psicológico del personaje. El padre, a través de su experiencia y de sus reflexiones, logra descubrir un final esperanzador para él y para su hijo. Este procedimiento puede confundir al lector, quien es atrapado por la temporalidad que introduce el flujo del subconsciente del padre. No obstante, el final del cuento pone tanto a este personaje como al lector en el centro de la cruda realidad, es decir, en la muerte del hijo:

Sonríe de alucinada felicidad...pues ese padre va solo. A nadie ha encontrado, y su brazo se apoya en el vacío. Porque tras él, al pie de un poste y con las piernas en alto, enredadas en el alambre de púa, su hijo bien amado yace al solo, muerto desde las diez de la mañana. (325)

Tanto en el cuento “El hijo” (1928) como en “El hombre muerto” (1920) y “A la deriva” (1918) la cercanía de la muerte, así como el miedo y el desconcierto que produce, activan la estructura narrativa de estos relatos. La muerte, sin embargo, depende absolutamente del estado de la naturaleza. Esto quiere decir que este escenario es el que construye, consecutivamente, no sólo la tensión que caracteriza a estas obras, sino también la debacle de la vida campesina. El monte y sus concomitantes (el machete, el prado, el alambre de púas, la escopeta), componentes vitales para la supervivencia en este espacio, atacan a los sujetos rurales, constatando que se ha dado una ruptura en la correspondencia que existía entre el hombre y su medio. Quiroga deja claro en estos cuentos que tanto el campesinado como el escenario rural afrontan un momento crítico. Por un lado, los sujetos son sometidos por la fuerza de una naturaleza engañosa y

suplantados por la jerarquía de las máquinas. Por otro, la naturaleza es violentada en su interior y obligada a iniciar un nuevo proceso histórico en el que las antiguas identidades deben desaparecer. De aquí la voluntad de Quiroga de presentar al medio como un personaje activo de la trama narrativa de sus cuentos y así darle la solidez necesaria a su efecto dramático.

El cuento “El regreso de anaconda” (1926) sigue una línea de pensamiento similar a los cuentos analizados con anterioridad. Éste es quizás uno de los relatos que más ahonda en la problemática condición de la naturaleza, así como uno en el que podemos observar una resistencia más explícita y contundente frente a los efectos del proyecto modernizador en esta zona de la pampa argentina. El contexto narrativo sugiere que ha entrado en marcha la fundación de un nuevo tiempo histórico que ha cancelado, a su vez, las experiencias conectadas a la vida rural. En “El regreso de anaconda” (1926), la comunidad de animales de la selva, liderada, justamente, por una anaconda, se subleva en contra de la intromisión de sujetos foráneos al medio y se propone reconquistar un terreno que le ha sido arrebatado por un proceso de industrialización y urbanización en la selva. En este cuento notamos que los personajes que toman conciencia de su cruda situación en el mundo son precisamente los animales. Su disputa busca restablecer el orden, el equilibrio y la identidad de su hábitat. De ahí que “Anaconda, en complicidad con los elementos nativos del trópico, meditó y planeó la reconquista del río” (Quiroga 304). Los animales de la selva tienen un plan de ataque estratégico que consiste, en primer lugar, en aprovechar la temporada de lluvias e inundaciones de la región para así lograr acercarse a las embarcaciones que navegan sobre el río. No obstante, el fenómeno climático se retrasa en llegar, indicando que la causa de esta anormalidad se debe al régimen nocivo al que la selva ha sido expuesta:

de lo que había sido cauce de umbríos arroyos solo quedaban piedras lisas y quemantes; y los esteros densísimos de agua negra y camalotes, hallábase convertidos en

paramos de arcilla surcada de rastros durísimos que encubría una red de filamentos deshilachados como estopa, y que era cuanto quedaba de la gran flora acuática (594).

El fragmento anterior ilustra cómo las nuevas mediaciones en este sector, entre ellas la introducción de maquinarias para la explotación y urbanización del territorio, han contaminado el ambiente. La severa contaminación del área ha afectado su conservación y ha provocado, también, una aguda época de sequía. Esta difícil situación hace que esta comunidad de animales evoque con nostalgia un tiempo pasado en el que el trayecto de la naturaleza seguía su curso habitual:

Pero ya no iba la boa a su río. Antes, hasta donde alcanzaba la memoria de sus antepasados, el río había sido suyo. Aguas, cachoerías, lobos, tormentas, todo le pertenecía [...] ahora no. Un hombre, primero, con su miserable ansia de ver, tocar y cortar había emergido tras el cabo de arena con su larga piragua. Luego otros hombres, con otros más, cada vez más frecuentes (594).

Esta reflexión plantea cómo la conducta humana es la única responsable por los desastres que afectan a la naturaleza. El hombre, en su deseo agresivo por descubrir, explotar y habitar territorios, no sólo ha contaminado el ambiente, sino que también ha cercenado su curso vital, su propiedad y su ímpetu. Es por esto que, en el contexto narrativo de este cuento, el enemigo a vencer es el hombre. El ecosistema, por su parte, es la víctima principal del trato indiscriminado de la humanidad, por lo que tiene lugar el levantamiento del reino animal. Tanto la anaconda, líder de esta contienda, como los demás miembros de la fauna se organizan para ejecutar su cruzada. De hecho, “muy poco costó a Anaconda convencer a los animales. El hombre ha sido, es y será el más cruel enemigo de la selva” (595).

En respuesta a esta crisis vivencial, Quiroga les otorga a los participantes locales de esta comunidad una agencia política. Al proporcionarles a estas víctimas la capacidad de denunciar y de esquematizar actos de rebelión, les posibilita ejercer una presión efectiva sobre los nuevos integrantes de la sociedad. Los animales son de hecho dotados de un intelecto lógico y discursivo que les autoriza a articular posturas coherentes de enfrentamiento a la cruda realidad. Es por esto

que están conscientes de su situación en el mundo y son capaces de plantear proyectos que desafían la embestida moderna en el sector. En el cuento, efectivamente, la anaconda y los animales de la selva deben esperar el inicio de la temporada de lluvias, puesto que sólo así aquellos hombres “no podrán llegar hasta aquí” (595). Una vez que empieza a llover torrencialmente, la anaconda se desplaza por las inundaciones para comprobar que el paso del hombre ha sido frenado y su acceso hacia la selva le ha sido truncado.

En ese trayecto, el animal se topa con una choza que ha sido arrastrada por las fuertes corrientes de agua. Sobre su techo yace un campesino que agoniza por una herida mortal en su cuerpo. La anaconda, al percatarse de la presencia del herido, decide resguardarlo y acompañarlo en ese recorrido: “sin mover siquiera un milímetro la extremidad de la cola, Anaconda mantuvo la mirada fija en su enemigo” (601). Cuando las demás anacondas advierten esta situación, se disponen a atacar al hombre y rematarlo, pero el animal protector reacciona violentamente ante las demás serpientes: “¡no se pasa, he dicho! ¡Atrás! He tomado a ese hombre enfermo bajo mi protección. ¡Cuidado con la que se acerque!” (602). Para las anacondas, esta conducta es estimada como una traición: “¡te has vendido a los hombres...! ¡Iguana de cola larga!” (602). Anaconda, sin embargo, ignora las recriminaciones y permanece con el herido hasta que éste fallece. Mientras esto ocurre, la serpiente observa cómo logran aproximarse diversas embarcaciones: “grandes buques –los vencedores– ahumaban a lo lejos del cielo límpido y un vaporcito empenachado de blanco, curioseaba entre las islas rotas” (607). La aparición de estos “grandes buques vencedores” indica la irrupción exitosa del empuje urbano, que logra violentar el hábitat de estos animales. Para aquellos hombres, la presencia de la anaconda es, igualmente, amenazante, ya que se espantan al observar su gran tamaño: “¿Qué monstruo! –Gritó otra voz-. ¡Y fíjense! ¡Hay un rancho caído! Seguramente ha matado a su habitante. – ¡o lo ha devorado

vivo! Estos monstruos no perdonan a nadie. Vamos a vengar al desgraciado con una buena bala” (607).

De este modo, la anaconda muere a manos de estos sujetos que anulan su ciclo de vida. Es interesante destacar aquí dos aspectos que son definitivos para la constitución del cuento. Por un lado, como ya hemos observado, la anaconda y la comunidad de animales de la selva emprenden una cruzada con el objetivo de defender su ecosistema y reconquistar el territorio del que han sido despojados. Por otro lado, la anaconda líder de este grupo se sensibiliza y se solidariza con un hombre moribundo tendido sobre el techo de su rancho, al cual ha sido arrojado por la corriente del río. Pese a que estos animales plantean abiertamente que la actividad humana ha sido la responsable de la desgracia de la naturaleza, la anaconda se abstiene de asesinar al campesino. Por el contrario, lo protege, desafiando simultáneamente a las otras anacondas que sí intentaban asesinarlo. La anaconda, entonces, como partícipe de esta naturaleza, no sólo lucha por frenar la intromisión de los buques que transportan la imprenta moderna y más bien se resiste a romper el vínculo existente entre el ecosistema y el jornalero. La correspondencia entre el medio y el hombre rural está aún latente en la disposición de la anaconda. Pese a que ambos mueren en el trayecto sobre la corriente del río, el animal a manos de los sujetos en los buques y el labrador por una herida mortal, su defensa y su enfrentamiento con las demás anacondas revelan su postura ética primordial. El animal entiende su lugar en el mundo, está consciente de la contaminación del medio y asume que la conducta humana es la responsable de su declive. No obstante, comprende también que el campesino moribundo es una víctima más de la violencia ejercida sobre la selva. La muerte de ambos personajes indica el final de un tiempo histórico, mientras que los sujetos en los buques simbolizan la fundación de una nueva etapa que se

caracteriza, principalmente, por la irrupción de un nuevo poder que impone su voluntad y sus prácticas en el ciclo de vida natural del campo.

En el cuento “La cámara oscura” (1926), Quiroga expone de manera mucho más efectiva en qué consisten los nuevos saberes y los novedosos artefactos culturales que impactaron la estabilidad del campo. En esta ocasión, el rioplatense incorpora una de sus grandes pasiones: la fotografía. Desde el sugerente título del cuento, Quiroga alude a la importancia que tiene la inserción de este instrumento óptico para el marco contextual. De hecho, el narrador informa tempranamente que el asunto fotográfico es el tema del relato. Su incorporación moviliza la estructura del cuento y le otorga más efectividad a su propósito. Todas las impresiones que tenemos de la condición de la selva y de la organización social de Misiones son presentadas a través de la voz narradora. En este caso, se trata de un fotógrafo moderno, un sujeto forastero que llega a Misiones a instalar su propio taller (no se precisa en el cuento qué tipo de taller es éste). Paralelamente, este personaje puede ser considerado como un álter ego de Quiroga⁹⁸. Su sensibilidad visual, ampliada por la actividad fotográfica, le permite exponer no sólo el evidente rechazo que provoca su presencia en la comunidad misionera, sino también exhibir una imagen más precisa del estado actual de esta sociedad. Su participación dentro de esta colectividad informa sobre la inclusión de nuevos sujetos en el escenario de la selva. Simultáneamente, las descripciones que este forastero elabora indican que, así como él, existen otros extranjeros que han logrado internarse en este escenario y que han puesto en marcha sus proyectos de vida. En este contexto, el cuento se propone demostrar el desencuentro producido entre el influjo

⁹⁸ Esta inclinación ya la hemos notado en las distintas etapas artísticas de la obra quiroguiana. En el cuento modernista “Los perseguidos”, el personaje Horacio tiene correlación con Quiroga. Aparece en la narración junto a su amigo, Leopoldo Lugones, con quien emprende un regenerativo viaje a Misiones. Una inclinación similar ocurre, posteriormente, en cuentos donde la maquinaria moderna y la tecnología tienen una incidencia en la experimentación fantástica y en otros cuentos concentrados en Misiones, como Manco en “Los destiladores de naranja”. Todos estos personajes están abrumados por su contacto con la tecnología y por su incapacidad de entablar relaciones coherentes con los diversos artefactos modernos.

modernizante de la ciudad y los modos de vida campesina. De ahí que la voz que narra se concentre en detallar el ocaso de un campesino luego de su visita a la ciudad de Buenos Aires. Este personaje es Malaquías Sotelo, el juez de paz de la localidad, quien “era un indio de baja estatura y cuello muy corto” (648) y quien, además, portaba “dos ojillos hundidos que miraban con eterna desconfianza” (648). El juez de paz puede ser clasificado como un sujeto aculturado que logra insertarse y ascender socialmente. Esta tendencia fue significativa para la obtención de su cargo jurisdiccional:

Había sido desde muchacho soldado de policía en la campana de Corrientes. La ola de desasosiego que como un viento norte sopla sobre el destino de los individuos en los países extremos, lo empujó a abandonar de golpe su oficio por el de portero del juzgado letrado de Posadas. Allí, sentado en el zaguán, aprendió solo a leer *La nación* y *La prensa*. (649)

El fragmento anterior nos da señales del amplio desarrollo de los medios masivos de comunicación, entre los que se encuentran los periódicos *La Nación*⁹⁹ y *La Prensa*.¹⁰⁰ Para el contexto narrativo, la referencia a estos medios no sólo indica su acceso exitoso a la periferia, sino que expone, también, su función instrumental para la alfabetización de sujetos como el juez de paz. Su autoinstrucción es un mecanismo necesario para la adquisición de su ocupación municipal. Es, quizás, por esta razón que este personaje manifiesta una desconfianza por la presencia en su comunidad de nuevos sujetos que amenazan el status que con tanto empeño había alcanzado. Para los miembros de la sociedad misionera, y particularmente para el juez de paz, la coexistencia con los extranjeros provoca una constante tensión. El fotógrafo, en su

⁹⁹ Diario argentino fundado por el ex-presidente de la República Argentina, Bartolomé Mitre, en 1870. Es uno de los periódicos con mayor trayectoria en este país y continúa manteniendo gran prestigio entre sus seguidores contemporáneos. *La Nación* es un diario que ha sido, históricamente, de tendencia conservadora y que ha servido a lo largo de los años como canal de comunicación de los ideales de la iglesia católica, de las fuerzas militares y de los sectores de producción agropecuaria del país.

¹⁰⁰ Diario argentino fundado en 1869 por el periodista, político y diplomático José Camilo Paz. Al igual que *La Nación*, ha sido considerado como un diario de tendencia conservadora. Además de su inclinación política, este diario se destacó por ser uno de los grandes difusores del liberalismo económico en la Argentina. En la actualidad, el diario forma parte de una fusión de medios de comunicación organizados en la ciudad de Mar del Plata, Argentina, conocido como *Multimedios la capital*.

capacidad perceptiva, se fija en los ojos de los residentes locales y en lo que su mirada le comunica. Esta inclinación le permite intuir sus pensamientos. Asimismo, esta capacidad para interpretar la mirada de los residentes locales le sirve para comprender su conducta y su forma de relacionarse con el medio.

En este cuento, la impresión visual ocupa un lugar primordial para el acto descriptivo. La información que tenemos del juez de paz, es decir de Sotelo, está basada, exclusivamente, en lo que expresa su mirada. Por ejemplo, el fotógrafo insiste en que Sotelo tenía “ojillos hundidos” que “miraban con eterna desconfianza”, además de señalar que “en el fondo, el hombre me quería poco o por lo menos desconfiaba de mí” (650). Simultáneamente, el forastero destaca en el juez de paz una postura ambivalente con relación a los “invasores” del sector. Si bien es cierto que Sotelo expresa un evidente rechazo, esto no es impedimento para que se case con Elena Pilsudski, una chica polaca que recientemente llegada al sector de Misiones. Para el fotógrafo, Sotelo tuvo “buen ojo” (705) para escoger a su compañera de vida, lo que significa, también, una oportunidad de seguir medrando en esta sociedad. El narrador ejercita una tendencia descriptiva que se apoya en el carácter visual y en las imágenes fijadas por el ojo humano. Por supuesto, esto es posible por la correspondencia que el fotógrafo mantiene con su cámara oscura y las imágenes que el aparato fotográfico le permite descubrir. Todas las apreciaciones que este sujeto elabora del medio y de sus residentes están pensadas en función al ojo humano y lo que la mirada cautelosa de sus habitantes le provoca. Respaldado en su visualidad, el fotógrafo percibe no sólo una tensión en Sotelo, sino también una crisis profunda al interior de la selva.

Es interesante notar cómo en este cuento el ímpetu de la ciudad moderna tiene secuelas desfavorables en los pobladores de esta zona de la pampa argentina. El fotógrafo forastero cuenta que, luego del viaje de Sotelo a Buenos Aires, este último se contagió de una enfermedad

extraña. Su encuentro con el núcleo urbano degenera al juez de paz, quien atrapa y empieza a sufrir, progresivamente, por un virus que lo encamina a una muerte dolorosa. El fotógrafo indica que, antes de la muerte del juez de paz, ya había circulado el rumor de su condición: “se ignoraba también la procedencia del chisme; había subido seguramente desde Posadas, como la noticia de su regreso y de su enfermedad, que desgraciadamente era cierta” (651). El tono del forastero deja entrever cierta solidaridad de su parte. No obstante, es sólo cuando el forastero decide visitar al enfermo que confirma las sospechas de todo el pueblo. En su lecho de muerte, Sotelo es incapaz de pronunciar palabra alguna, por lo que le es imposible explicar el motivo de su contagio. La imagen que nos arroja el fotógrafo es una en la que Sotelo padece una descomposición de su cuerpo. En ese estado, “sus manos, saliendo a medias del puño de la camisa, descarnadas y con las uñas azules; los dedos lívidos y pegados que comenzaban a arquearse sobre las sábanas” (652).

En este relato entran en juego factores históricos que permiten tratar el tema de la enfermedad y de la muerte del juez de paz como una consecuencia directa del impacto que produjo la sociedad moderna industrial sobre el sector de la pampa argentina. Los síntomas y la enfermedad funcionan como agentes que ocasionan la degradación de la condición humana. Este principio aparece desde los cuentos modernistas tempranos y continúa a lo largo de la narrativa del escritor rioplatense. La locura de sus personajes, la enfermedad y la muerte son sugerentes del estado caótico en el que se encuentra la sociedad. La postura ambivalente de Quiroga hace que, por un lado, se apasione por los diversos artefactos que la cultura moderna inserta y, por otro lado, hace que manifieste una profunda crisis que se relaciona tanto con su incapacidad de entablar una relación recíproca y coherente con las máquinas como con el desplazamiento de una

parte histórica de su sociedad. En “La cámara oscura” (1926), el fotógrafo introduce una imagen que aborda, justamente, esta conflictiva situación:

En el puerto nuevo de Ivararomí se levanta un gran galpón nuevo que sirve de depósito de yerba, y se arruina un chalet deshabitado que en un tiempo fue almacén y casa de huéspedes. Ahora está vacío, sin que se halle en las piezas muy oscuras otra cosa que alguna guarnición mohosa de coche, y un aparato telefónico por el suelo. En una de estas piezas encontré al nuestro juez acostado vestido en un catre sin saco. (706)

En este lugar conviven, de manera conflictiva, dos momentos históricos que se oponen de manera radical. Por un lado, se introduce el “gran galpón nuevo” que en la actualidad textual funciona como “depósito de yerba”, “vacío”, pero que en un tiempo pasado sirvió como “almacén y casa de huéspedes”. Esta alusión da una idea de la degradación del tiempo histórico presente, cuyo futuro luce incierto y aterrador. Por otro lado, este lugar resguarda artefactos de la tecnología en desuso y ya descontextualizados, como el “aparato telefónico por el suelo” y “la guarnición mohosa de coche”. Este escenario degradante hace que Sotelo no sólo luzca desamparado e incapaz de generar un cambio, sino que también sugiere la inminente muerte del juez de paz. El forastero, en su función de fotógrafo moderno, guardará para la memoria colectiva los últimos momentos del juez:

Yo no lograba apartar de mis ojos al individuo dejando caer la mandíbula y fijando a perpetuidad la mirada en un costado del techo, para que no tuviera dudas de que no podía moverse más porque estaba muerto. Y he aquí que debía verlo de nuevo, reconsiderarlo, enfocar y revelarlo en mi cámara oscura. (708)

Esta circunstancia es correlativa con el carácter autobiográfico del cuento. Quiroga escenifica a un personaje fotógrafo que tiene una reciprocidad tanto con su propio proyecto de vida como con su proyecto literario. El campo es pensado aquí como un lugar propicio para recuperar el equilibrio entre el hombre y la naturaleza que ya había sido desestabilizado por la preponderancia urbana moderna. No obstante, el escritor se da cuenta de que este medio rural y de hecho natural ha sido también intervenido por las regulaciones metropolitanas. Esto lo notamos, por ejemplo, en la inclusión de artefactos tecnológicos en desuso y la participación de

nuevos ciudadanos en la convivencia de la comunidad misionera. La muerte de sus residentes locales y el malestar que manifiestan por la presencia de los extranjeros exponen un momento conflictivo que termina con la desaparición de una parte histórica y tradicional de la pampa argentina. La condición del ámbito rural y la situación del campesinado indican que ésta es una coyuntura que afecta a toda una nación, como Quiroga lo deja saber tempranamente en su cuento modernista “Los perseguidos” (1905). Recordemos que los dos personajes principales de este relato, Lucas Díaz y Horacio, son afectados por la presión que ejercen los nuevos paseantes de la ciudad. Lucas entra en un estado de locura irreversible y Horacio emprende un viaje regenerativo a Misiones. Es sugerente, en este caso, que tanto Horacio personaje como Horacio escritor pretendan desarrollar su proyecto fotográfico desde Misiones. El retorno al campo consistió en la posibilidad de restaurar un orden que la ciudad ya había cancelado.

A su vez, es significativo que la intervención de la cámara fotográfica atraviese la narrativa quiroguiana en su totalidad. Desde su obra modernista, pasando por su exploración fantástica y hasta llegar a su última etapa misionera, encontramos el impacto de dispositivos modernos tanto en la trama narrativa como en la organización del texto. Esta particularidad se relaciona con la experiencia paradójica que el escritor rioplatense tuvo con la implantación de la modernidad. A partir de los artefactos modernos como la fotografía, Quiroga nos da una impresión más precisa del estado decadente de la selva y el padecimiento de sus moradores. El mismo escritor padeció, también, por su imposibilidad de crear una reciprocidad coherente con las máquinas, lo que lo sumió en un estado depresivo y, finalmente, en la pobreza absoluta. Las resonancias que encontramos entre los aspectos autobiográficos y la obra del escritor son fundamentales para entender que el tema de la fatalidad en sus personajes va más allá de las muertes trágicas que acompañaron a sus seres queridos más cercanos y que se trata más bien, en

su caso, de una oportunidad para denunciar la condición adversa y el futuro incierto de la sociedad. Para lograr este propósito, es primordial la participación activa del medio rural y de los animales en sus cuentos misioneros. Estos actores de la trama narrativa, junto a los campesinos moribundos, forman parte de una colectividad que se encuentra en franco descenso. Pese a la calamidad que experimentan los protagonistas del escenario misionero, éstos luchan arduamente por detener su penosa caída. Esta es una postura de resistencia que descubrimos en los cuentos regionalistas y criollistas del escritor rioplatense y que tiene un vínculo con los cuentos de *La muerte en la calle* (1967) de Fuenmayor.

Si bien es cierto que la obra de estos escritores no comparte una sincronía cronológica exacta en lo que respecta a su publicación y a su difusión a nivel masivo, es posible rastrear cómo su exploración narrativa y los temas en común comparten motivaciones que se relacionan con el impacto que la modernidad provocó en cada una de sus sociedades. Es revelador que en ambos casos estemos frente a campesinos y sujetos marginalizados por una sociedad corrupta y degradada. Paralelamente, existe una reciprocidad en la manera en que estos escritores introducen mecanismos modernos como las máquinas, la fotografía y el cine. En su caso, además de aparecer como un tema, estos dispositivos expanden las dimensiones de su texto, posibilitándoles explorar diversas formas de acceder y representar su universo. En su última etapa creativa, particularmente, estos escritores insisten en retratar a sujetos dislocados del medio, ya sea en la ciudad o en el campo. Estos escenarios, a su vez, son dotados de una gran hostilidad y de un carácter agresivo que termina por expulsar a sus residentes locales.

Fuenmayor desde el Caribe colombiano y Quiroga desde el Río de la Plata proponen en su obra literaria, entonces, una dialéctica compartida de enfrentamiento a la experiencia de la modernidad. En esta lógica sobresalen su experimentación modernista, vanguardista, fantástica

y, por último, criollista/regionalista. De esta forma, la unidad temática de sus obras, las preocupaciones y los miedos proyectados desde su temprano trabajo modernista se convierten en una expresión que se repite en su obra posterior. Paralelamente, la manera en la que acceden al texto literario y representan su realidad está mediada por la relación que cada uno de estos autores mantuvo con la modernidad y sus múltiples artefactos. Al estar ambos escritores ubicados en el núcleo de los proyectos de modernización de sus respectivas regiones, les fue inevitable sentirse atraídos por las posibilidades que las diversas regulaciones sugerían para su experimentación creativa. De esta circunstancia surge, efectivamente, su narrativa fantástica. Esta productiva etapa está íntimamente relacionada con su tanteo modernista inicial y abre el camino, además, para los ya conocidos cuentos misioneros quiroguianos y la colección de cuentos más exitosa de Fuenmayor. Estos momentos literarios permiten, pues, no sólo construir una genealogía de lo fantástico en América Latina, sino también comprender que los distintos movimientos artísticos no aparecen desvinculados de las producciones anteriores o ulteriores a su aparición. Son, por el contrario, una causa y una consecuencia del contexto histórico y de las transformaciones que afrontaron cada una de estas naciones a principios y a lo largo del siglo XX.

5.0 CONCLUSIÓN

En la obra literaria de escritores como Quiroga y Fuenmayor observamos posturas y procedimientos artísticos semejantes, que emergen dentro de contextos distintos pero que tienen en común estar saturados por la afluencia urbana, así como por el tecnicismo, el maquinismo y el saber científico. Estas condiciones hacen que sus respectivas narrativas sean, las dos, producto de la experiencia moderna, aunque debemos entender y enfatizar, desde luego, que los procesos de modernización en el subcontinente latinoamericano fueron altamente heterogéneos. No obstante, existen puntos de contacto entre la tradición rioplatense y el Caribe colombiano. En ambas regiones se destacan localidades que adquieren un valor importante al consolidarse como puertos de entrada de la vida moderna. En consecuencia, tanto el trabajo artístico de Quiroga como el de Fuenmayor surgen como prácticas culturales que se vinculan al contexto histórico de la época, aunque de manera contradictoria. Si bien es cierto que la realidad circundante de cada una de estas regiones propicia la creación de poemas, cuentos y novelas, es cierto también que estas expresiones artísticas comunican la molestia, la recriminación y la actitud combativa de sus autores frente a las coyunturas históricas, sociales y culturales que afectaron a sus respectivas sociedades durante las primeras décadas del siglo XX.

Es por esto que estas obras pueden ser consideradas al mismo tiempo como un reflejo de las condiciones en las que fueron escritas y como una acción productiva sobre la modernidad. Sin embargo, para lograr entender esta postura, es necesario problematizar el lugar que han

ocupado, en el contexto literario latinoamericano, la estética modernista, la narrativa fantástica y los cuentos misioneros y regionalistas de Quiroga y Fuenmayor. Sólo así es posible superar la pasividad interpretativa que subsiste en la actualidad y, a su vez, crear espacios comunes de reflexión y de diálogo entre distintas manifestaciones literarias del subcontinente americano.

Es fundamental recuperar las propuestas de la primera generación de modernistas y replantear su incidencia en los cuentos y poemas quiroguianos y fuenmayorianos. Para ello, hay que comprender que, aunque los precursores de esta estética expresaron su relación con la vida masificada en la ciudad de forma distinta, estos autores iniciaron una tradición que perturbó temáticamente a las futuras generaciones. Los inconvenientes que surgen en tiempos modernos, como la crisis del letrado finisecular, el fortalecimiento de la cultura de masas y el establecimiento de una estructura capitalista moderna, son tematizados a lo largo de la primera generación de escritores del movimiento modernista. Quiroga y Fuenmayor, por su parte, le dan una nueva dimensión a estas preocupaciones, cada uno desde sus distintos momentos y lugares de exploración artística. Esta apreciación obliga, por un lado, a posicionar al modernismo latinoamericano como una estética con posturas críticas, éticas y teóricas concretas. Por otro, exige avalar las correspondencias entre esta estética y las diversas etapas creativas de Quiroga y Fuenmayor con la crisis que ellos afrontaban como sujetos modernos. Pese a su notable enlace con la estética modernista, podemos constatar que estos escritores efectúan un movimiento interesante y sumamente experimental, lo que los distancia del grupo de precursores y los posiciona como figuras emergentes de la narrativa fantástica latinoamericana.

Al ubicar la experiencia moderna como eje central de la trayectoria artística de ambos escritores creamos puentes significativos entre una etapa literaria y otra. La experimentación fantástica de ambos escritores, en particular, comparte el espíritu que acompaña

a su primer trabajo modernista (que se relaciona con el tema de la crisis en tiempos modernos), sólo que, en esta oportunidad, está condicionada por una situación paradójica. La contribución de teóricos especialistas en la narrativa fantástica, tales como Bessière y Todorov, ha indicado la ruta por la cual seguir el estudio de lo fantástico. Sin embargo, estas apreciaciones han creado enredos conceptuales que continúan en la actualidad y que han limitado la repercusión de este tipo de narrativa, al cancelarle su reciprocidad con el momento histórico en el que fue producida. Cuentos de Quiroga como “El espectro”, “El puritano”, “El vampiro” y “Miss Dorothy Phillips, mi esposa”, entre otros, así como la novela *Una triste aventura de 14 sabios* de Fuenmayor, exponen la modernidad paradójica que rodea al relato fantástico. Esto quiere decir que la narrativa fantástica de ambos escritores adopta, por un lado, la manera en la que operan las nuevas tecnologías y, por otro, exhibe los miedos que producen estos artefactos modernos y la modernidad que los inventa. El amplio desarrollo de las nuevas tecnologías, tales como el cine, la fotografía y la aviación, así como el del saber científico, tuvo una incidencia en los modos de percepción y de producción de la obra literaria de Quiroga y de Fuenmayor, que se encuentra atravesada por la visualidad tecnológica y científica del momento. En efecto, los escritores aquí analizados adoptan la óptica cinematográfica, que opera en función de la reproducción de imágenes, para crear distintos planos y escenarios narrativos que están en un diálogo crítico constante con el entorno en el que se desenvuelven estas obras. Esta propuesta sirve para exponer a sujetos afectados por las nuevas mediaciones y atrapados entre premisas que los obligan a repensar y cuestionar su lugar en el mundo. No obstante, a esta narrativa la singulariza también un carácter contradictorio: pese a exponer la calamidad ocasionada en tiempos modernos, esta expresión literaria no habría encontrado vías novedosas de experimentación y de representación de la realidad sin la incorporación simultánea de las regulaciones tecnológicas de la época.

Los llamados cuentos regionalistas y misioneros de Quiroga y Fuenmayor, por su parte, integran los motivos que estos escritores ya habían exteriorizado en su trabajo anterior. En ambos casos se recrea la experiencia problemática de sujetos campesinos y mendigos que son marginalizados por una sociedad orientada hacia formas capitalistas de economía. Las prácticas y los saberes asociados a la vida rural agonizan ante el nuevo sistema de dominación económico y cultural. Frente a esta condición crítica, se construyen propuestas discursivas que intentan obstaculizar la opresión ejercida por el modelo hegemónico imperante. Los personajes principales de estas obras exhiben su sabiduría con propiedad y se reafirman en su lenguaje y en sus costumbres para oponerse a la hostilidad del medio. Pese al trágico final que padecen los sujetos aquí presentados, desenlace que agrava la percepción devastadora que se tiene sobre estas comunidades, hay un registro simbólico de su lucha y, además, dejan un poderoso diagnóstico de sus sociedades, atrapadas entre formas pre-modernas de producción con formas de capitalismo incipiente.

Notablemente, la trayectoria artística tanto de Quiroga como de Fuenmayor está marcada y de hecho conmocionada por los tiempos modernos, lo que hace que sus obras transiten espacios comunes de reflexión y de acción sobre la modernidad. Sus distintas etapas literarias recrean y re-formulan la crisis, los miedos y las ansiedades que ésta provoca y, a su vez, reconstruyen tácticas de enfrentamiento contra una modernidad que marginaliza a los individuos menos favorecidos dentro de la sociedad capitalista. Este acercamiento a la obra de estos dos escritores promueve, entonces, nuevos espacios críticos e interpretativos relevantes para el estudio del modernismo, del relato fantástico y de sus contactos con la vanguardia. Indudablemente, la experimentación fantástica de ambos autores se constituye en una narrativa de carácter experimental y transgresor para la época. Igualmente, es significativo integrar las

experiencias que tanto Quiroga como Fuenmayor tuvieron con la modernidad y con sus variados artefactos tecnológicos. Desde luego, esta coyuntura alteró la correspondencia entre el autor y su obra. Es justamente esta condición la que hace posible que estos autores exploren diversos procedimientos para acceder y representar la realidad local de sus respectivas naciones. Este modelo analítico sugiere correlacionar los distintos momentos de exploración artística de cada uno de estos escritores, en lugar de entenderlos como posturas que indican una ruptura o un distanciamiento entre una época y otra. En este sentido, la estética modernista y sus temas aparecen como bisagra necesaria para la posterior exploración fantástica y vanguardista, mientras que estas narrativas son expuestas como un puente imprescindible para la producción de cuentos “regionalistas” y “misioneros”.

Esta intención de descubrir cómo operan los mecanismos de la cultura moderna dentro del plano de la escritura ha propiciado un diálogo alentador entre la tradición literaria fantástica del Río de la Plata y la del Caribe colombiano. No es arbitrario el hecho de que autores como Quiroga y Fuenmayor hayan transitado una ruta de creación artística similar. Sus lugares de enunciación sugieren que el contexto de la modernidad ocasionó en ambos, por un lado, la pérdida de valores y de rasgos identitarios, por otro lado, les proporcionó nuevos tipos de experiencia apoyados en los modelos de producción cultural y en los medios audiovisuales y tecnológicos del momento. Esta aproximación promueve, entonces, una nueva comprensión de lo fantástico, así como una renovación del grupo de escritores tradicionalmente asociados a esta narrativa. El ubicar la experiencia moderna como una condición necesaria para descubrir los motivos de la creación fantástica, hace que se desestabilice el “Cono Sur-centrismo” del género, donde aparecen convencionalmente figuras como Quiroga, Borges, Bioy Casares y Cortázar, entre otros, para que más bien sea posible abrir el abanico de posibilidades artísticas y de

expresión temprana de lo fantástico desde otras latitudes. Es aquí donde aparece Fuenmayor y su obra, la cual inaugura, junto a la cuentística quiroguiana, la literatura fantástica latinoamericana.

Sería altamente reduccionista pensar que la fundación de lo fantástico se limita a la obra de los escritores aquí examinados. Sin embargo, este análisis comprende el primer eslabón de un proyecto que contempla como válido y enriquecedor el rastreo de los vínculos existentes entre distintas tradiciones literarias. Por supuesto, de aquí se desprenden posibles líneas de investigación que podrían, por un lado, ahondar en la producción fantástica de otras regiones del subcontinente latinoamericano y explorar si comparten al menos parcialmente los motivos aquí indagados. Por otro lado, se podría estudiar también las probables continuidades entre la narrativa fantástica de Quiroga y Fuenmayor y la estética del *boom* latinoamericano. Sería interesante, particularmente, explorar cómo funcionan los mecanismos de la modernidad y los acontecimientos históricos conflictivos en la obra de escritores más contemporáneos. Un punto de partida que ayudaría a este proyecto sería la exploración de las distintas tradiciones a las que pertenecieron escritores como García Márquez y Cortázar. Es indiscutible que los dos autores cuentan con un repertorio crítico bastante amplio. Pese a esto, se han descuidado las conexiones que cada uno de ellos mantuvo con sus propias tradiciones y escuelas literarias.

En el caso de García Márquez, por ejemplo, se podría indagar sobre la repercusión que tuvo la obra fuenmayoriana en su acto creativo, principalmente por tratarse ésta de una narrativa que recrea las dinámicas y las coyunturas de la vida caribeña en su contacto mayormente perjudicial con el proyecto modernizador. García Márquez es, sin lugar a dudas, uno de los pilares fundamentales de la narrativa moderna colombiana. Sin embargo, se ha tanteado muy poco la relevancia que tuvo Fuenmayor para la formación de la intelectualidad barranquillera durante las primeras décadas del siglo XX. Es por esto que podrían abordarse las posibles

resonancias de su obra en las identidades, las tradiciones y las preocupaciones expuestas por García Márquez.

No hay que olvidar tampoco la relación intrínseca entre modernidad y tecnología, que es uno de los principios de la narrativa fantástica quiroguiana y fuenmayoriana que aquí hemos privilegiado, porque el énfasis en ésta permite crear puentes entre esta etapa artística con las producciones de literatura electrónica que encontramos en la actualidad. Un aspecto en común que prevalece entre estos dos momentos de exploración literaria es, por supuesto, la mediación de las nuevas tecnologías. Quiroga y Fuenmayor imitan la particularidad de las textualidades digitales mucho antes de su invención. Notablemente, las obras literarias creadas dentro de un formato digital y pensadas para ser leídas a través dispositivos electrónicos potencializan el carácter digresivo del texto. Éste, sin embargo, es también un atributo que caracteriza a la cronológicamente muy anterior narrativa de Quiroga y de Fuenmayor. Estos escritores, al intentar adaptar, en el formato impreso, las visualidades cinematográficas y fotográficas de su época, quiebran la linealidad del texto escrito e imitan la fuerza reproductiva de estos artefactos modernos. Esto hace que su obra yuxtaponga temporalidades y traslade al lector por distintos planos en los que habitan imágenes espectrales y en los que se recrean situaciones caóticas que a primera vista poco o nada se asemejan a la realidad circundante de sus autores. Estas obras tempranas están limitadas, por supuesto, por la configuración del libro como producto material análogo. No obstante, estos escritores se anticiparon a las formas de producción literaria de la era digital. Así, aunque no cuenten con enlaces interactivos que transporten al lector hacia distintos niveles de lectura, sí incorporan aspectos de la naturaleza de este tipo de narrativa, promoviendo una experiencia sensorial que deviene de su contacto con el cine. A través de esta óptica, tanto Quiroga como Fuenmayor revelaron ya a principios del siglo

XX los miedos ocasionados por el auge de la cultura moderna industrial y sus múltiples instrumentos concomitantes con su proyecto, miedos que, con modificaciones, siguen siendo patentemente actuales.

Sería interesante entonces plantearse, por un lado, cómo funcionan estos mecanismos desde la literatura electrónica así como, por otro, cuál es la función que tiene, en este contexto, la interacción de diversas textualidades. En el caso de las prácticas literarias de la era digital, tanto la infinita reproductibilidad técnica como la implementación de recursos orales, auditivos e informáticos diversos promueven una experiencia sensorial distinta que hace de por sí más evidente aún la mediación de las tecnologías modernas y su vinculación con las obras de ciencia ficción; las cuales tienen en lo fantástico uno de sus orígenes. No obstante, aún no sabemos si estas nuevas producciones literarias, en tiempos digitales, comparten el carácter fantástico de la narrativa de Quiroga y Fuenmayor o se decantan por otras temáticas y sensibilidades. Lo que sabemos, en todo caso, es que en los dos autores estudiados en esta investigación lo fantástico nace de una relación paradójica y conflictiva con la técnica y la modernidad que la crea. Si en las novelas electrónicas intervienen posturas similares a las planteadas por Quiroga y Fuenmayor, entonces, se podría ampliar el campo crítico de lo fantástico, promoviendo conexiones todavía invisibles que vinculen a los primeros exponentes de esta narrativa con las producciones literarias digitales contemporáneas y con la literatura de ciencia ficción.

La revisión de la trayectoria artística de Quiroga y de Fuenmayor, a la luz de su experiencia con la modernidad, ha fomentado espacios de reflexión crítica que contemplan no sólo las diversas etapas de su obra, sino que además promueve diálogos potencialmente sugerentes con las manifestaciones literarias de la actualidad. Teóricamente, este trabajo desafía la convencionalidad de los estudios que han circundado la obra de ambos autores, ya que somete

su quehacer literario a una aproximación que comparte una sensibilidad poscolonial. Sin postular que se trate de autores “subalternos” o “colonizados”, estos escritores y sus obras hacen una crítica mordaz a sus respectivas sociedades en el momento en el que entran en contacto con los efectos devastadores de la modernidad y se solidarizan con los sujetos que ésta victimiza y subalterniza. Más aún, esta postura es clara, tanto en Quiroga como en Fuenmayor, a lo largo de sus distintas etapas artísticas. A través de ellas, los dos cuestionan el dominio que ejercen las regulaciones implementadas por la cultura dominante, exponiendo asimismo algunos de sus efectos desfavorables para comunidades incapaces de formular respuestas coherentes que les permitan subsistir en la modernidad y que son más bien, por el contrario, sometidas y obligadas a incorporarse violentamente al ritmo que imponen las sociedades urbanas so pena de estar condenadas a desaparecer. De ahí el declive y la muerte constante de personajes campesinos y marginales en la narrativa de Quiroga y Fuenmayor. Su deceso es la muerte simbólica de una parte de la sociedad que se rehúsa a acoplarse a este tipo de estructura capitalista. De hecho, incluso la narrativa fantástica de estos escritores, que surge a propósito de la incorporación de las nuevas tecnologías y que por tanto precede a esta muerte simbólica, es una herramienta novedosa para hacer crítica cultural. En el caso de Fuenmayor, la historia de los catorce sabios no es más que un pretexto para reprocharle a una comunidad que permanece silenciosa ante las drásticas transformaciones de la sociedad su propia indiferencia ética y moral. Quiroga, por su parte, reprueba y sufre por el desplazamiento de la mano de obra y por la inserción de la máquina en el tejido social de sus tiempos. Tanto Quiroga como Fuenmayor, entonces, se apoyan en su labor creativa para dejar constancia de su visión crítica y para reflejar sus miedos y sus frustraciones personales ante la irrupción de la modernidad. Es precisamente esta postura la que los singulariza y los pone en una sincronía artística que exige repensar las repercusiones y resonancias de la

modernidad latinoamericana como experiencia común que condicionó la ruta artística de estos dos escritores.

BIBLIOGRAPHY

Achugar, Hugo. "Modernización, europeización, cuestionamiento: el lirismo social en Uruguay entre 1895 y 1911." *Revista Iberoamericana* XLVII (1981): 7-32. Print.

Arango, Manuel Antonio. "Sobre dos cuentos de Horacio Quiroga." *THESAURUS, Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 1 (1982): 153-161. Print.

Alvort, Pablo. *La artesanía del guion, técnica y arte de escribir un buen guion para el cine*. España: Ediciones AL y MAR, 2002. Print.

Arias de Greiff, Gustavo. *Otro cóndor sobre los Andes: historia de la navegación aérea en Colombia*. Bogotá: Bancafé, 1999.

Bacca, Ramón Illán. *Escribir en Barranquilla*. Barranquilla: Uninorte, 1998. Print.

----- "Voces de Barranquilla." *Revista Huellas* 69-70 (2004): 60-68. Print.

Baronian, Jean Baptiste. *La France fantastique de Balzac a Louÿs*. France: Marabout, 1973. Print.

Baudelaire, Charles. *Flores del mal*. España: Edimat, 2007. Print.

Beauchamp, Juan José. "Subdesarrollo, ideología y visión del mundo en relatos de ambiente en Horacio Quiroga." *Revista de estudios Hispánicos* 6 (1979): 85-120. Print.

Benjamin, Walter. *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1968. Print.

----- "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica." En: *Discursos interrumpidos*, Taurus Ediciones, Madrid, 1982. Print.

----- "Pequeña historia de la fotografía." En: *Discursos interrumpidos*. España: Planeta-Agostini, 1994. Print.

Berman, Marshall. *Todo lo solido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI Editores, 2004. Print.

Bessiere, Irene. *Le Recit Fantastique: La poetique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1973. Print.

Brignole, Alberto, and José María Delgado. *Vida y obra de Horacio Quiroga*. Montevideo: García, 1939. Print.

Brushwood, John. "José Félix Fuenmayor y el regionalismo de García Márquez." *Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias* 5 (1977): 24-39. Print.

Bustos Fernández, María José. *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana: Macedonio Fernández, José Félix Fuenmayor y Jaime Torres Bidet*. Diss. University of Colorado, 1990. UMI, 1993. Print.

Caballero, Lucas. *Memorias de la guerra de los mil días*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1980. Print.

Caillouis, Roger. *Au cœur du fantastique*. Paris: Gallimard, 1965. Print.

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Colombia: Real Academia Española, Edición del IV Centenario-Alfaguara, 2005. Print.

Chasteen, John Charles. *Born in blood and fire*. USA: W. W Norton & Company, 2001. Print.

Fawcett, Louise, and Eduardo Posada Carbó. "Árabes y judíos en el desarrollo del Caribe colombiano, 1850-1950." *Boletín Cultural y Bibliográfico* 35 (1998): 1-29.

Ferro Bayona, Jesús, and Jorge Villalón. *Historia de Barranquilla*. Barranquilla: Ediciones Uninorte, 2000. Print.

Fiorillo, Heriberto. "Gabriel García Márquez: un día después del Nobel." *El Heraldillo* [Barranquilla] 12 Apr. 2012. Print.

Flores, Ángel. *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1976. Print.

Fuenmayor, José Félix. *Cosme*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1979. Print.

-----*La muerte en la calle*. Medellín, Papel Sobrante, 1967. Print.

----- *Musa del Trópico y Una triste aventura de 14 sabios*. Barranquilla: Editorial Mundial, 1928. Print.

Fuenmayor, Alfonso. *Crónicas sobre el grupo de Barranquilla*. Colombia: Colcultura-Gobernación del Atlántico, 1981. Print.

----- Prólogo. *Cosme*. By José Félix Fuenmayor. 1979. Carlos Valencia Editores: Bogotá. 14-18. Print.

Gallo, Ruben. *Mexican modernity: the avant-garde and the technological revolution*. Cambridge: MIT Press, 2005. Print.

García Márquez, Gabriel. *100 años de soledad*. Colombia: Real Academia Española-Asociación de Academias de la lengua española, 2007. Print.

Gerzovich, Diego. *Walter Benjamin y el lenguaje de la técnica. Ensayos de lectura de los textos sobre arte, fotografía y cine de Walter Benjamin*. Argentina: Ediciones loescrito, 2005.

Ghiano, Juan Carlos. "Temática y recursos expresivos." *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Ed. Flores, Ángel. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976. 83-91. Print.

Gilard, Jacques. "El grupo de Barranquilla." *Revista Iberoamericana* no. 128-129 (1984): 905-935. Print.

----- "El grupo de Barranquilla y la renovación del cuento colombiano." En: *Lectura crítica de la literatura americana: actualidades fundacionales*. Ed. Saul Sosnowski. (1997): 36-53. Print.

Gilman, Stephen. Prólogo. *La Celestina*. By Fernando de Rojas. 1969. España: Alianza Editorial. Print.

Glantz, Margo. "Poe en Quiroga." *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Ed. Ángel Flores. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976. 93-118. Print.

Goldmann, Lucien. "Introducción a los primeros escritos de Georg Lukacs." *Teoría de la novela*. Barcelona: EDHASA, 1971. Print.

González, Aníbal. *A companion to Spanish American modernism*. Támesis, 2007. Print.

Gutiérrez Nájera, Manuel. "El cruzamiento en literatura." *Revista azul* I (1894): 289-292. Print.

Hansen, Miriam. "Benjamin, Cinema and Experience: "the Blue Flower in the Land of Technology." *New German Critique*. No. 40 (1987): 179-224. Print.

Huidobro, Vicente. "Aeroplano." *Poemas*. Universidad de Chile, n.d. web. 20 Enero. 2013.

Igirio, Katia. "El legado de los inmigrantes árabes y judíos al desarrollo económico de la Costa Caribe colombiana y la conformación de su empresariado entre 1850-200." *Clío América, Revista Interdisciplinaria en Ciencias Sociales para Estudios de Latinoamerica y el Caribe* 4 (2008): 300-328.

Jackson, Rosemary. *Fantasy: Literatura y subversión*. Buenos Aires: Editorial Catálogos, 1986. Print.

Jiménez, José Olivio. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. España: Hiperión, 1994. Print.

----- *Prosas profanas / Rubén Darío*. Madrid: Alizanda Editorial, 2002. Print.

Jitrik, Noé. "Soledad: Hurañía, desdén, timidez." *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Ed. Ángel Flores. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976. 93-118. Print.

Lefere, Robin. "Fervor de Buenos Aires en contextos." *Variaciones Borges* 19 (2005): 209-226. Print.

León, Karim. "Historia de la aviación en Colombia: 1911-1950." *Credencial* 6 Dic. 2011: 1-30.

Martí, José. "Amor de ciudad grande", "Prólogo al poema del Niágara" y "Nuestra América." En: Jiménez, José Olivio. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. España: Hiperión, 1994. Print.

-----*Lucia Jerez [Amistad Funesta]*. Ed. Carlos Javier Morales. Madrid: Cátedra, 1994. Print.

Martínez, Albio. *José Félix Fuenmayor: entre la tradición y la vanguardia*. Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano, 2011. Print.

Martínez, Carlos Dámaso. *Horacio Quiroga: Arte y lenguaje del cine*. Buenos Aires: Losada, 1997. Print.

Martínez Estrada, Ezequiel. *El hermano Quiroga*. Ed. Oscar Rodríguez Ortiz. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1995. Print.

Monasterios, Elizabeth. "Rethinking Transculturation and Hybridity: An Andean perspective." *Latin American narratives and cultural identity*. ed. Irene Maria Blayer . Peter Lang Publishing Inc, 2004. 7: 94-110. Print.

Mora, Gabriela. "Decadencia y vampirismo en el modernismo hispanoamericano: un cuento de Clemente Palma." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXIII (1997): 191-198. Print.

-----El cuento modernista hispanoamericano: *Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*. Lima: Latinoamericana editores, 1996. Print.

Morales, Leonidas. *Figuras literarias, rupturas culturales: modernidad e identidades culturales tradicionales*. Chile: Pehuén Editores, 1993. Print.

Moreiras, Alberto. "José María Arguedas y el fin de la transculturación." *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Series críticas: Universidad de Pittsburgh, 1997. 213-229. Print.

Nieto Ibáñez, José. *La tragedia del teatro Cisneros: orígenes y secuelas*. Barranquilla: Editorial Antillas, 2005. Print.

----- *Barranquilla en blanco & negro: historia del séptimo arte en la ciudad 1876-1935, Tomo I*. Colombia: Editorial Mejoras, 2009. Print.

Núñez Madachi, Julio. "Longevidad y muerte en la narrativa de José Félix Fuenmayor." *Revista Huellas* No. 14. (1985): 4-9. Print.

Oviedo, Rocío. "Huellas de vanguardia: Realismo mágico / Literatura fantástica." *Anales de literatura hispanoamericana* 28 (1999): 323-341.

Pacheco, José Emilio. *Antología del modernismo (1884-1921)*. México: Ediciones Era, 1999. Print.

Palacio, Julio H. *Historia de mi vida*. Colombia: Ediciones Uninorte, 1992. Print.

Pampín, María Fernanda. "Los Diarios de Martí y el hombre natural." *Temas* 57 (2009): 105-114. Print.

Paoli, Roberto. "El perfecto cuentista: Comentario a tres cuentos de Horacio Quiroga." *Revista Iberoamericana* 58 (1992): 959-969. Print.

Perus, Françoise. "El modernismo hispanoamericano en relación con los cambios estructurales en las formaciones sociales latinoamericanas hacia 1880. Algunos problemas teóricos y metodológicos en historia literaria: periodización y definición de corrientes y ubicación de autores." *Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos*. Ed. Mátyas Horányi. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978.

Proust, Marcel. *Swann's Way*. USA: Penguin Books, 2003. Print.

Quiroga, Horacio. *Diario de viaje a París*. España: Losada, 2001. Print.

----- "Hombre muerto" y "Fantasía nerviosa." En: Jiménez, José Olivio. *La prosa modernista hispanoamericana*. Madrid: Alianza Editorial, 1998. Print.

----- *Los cuentos de Horacio Quiroga*. Ed. Luís Benítez. Buenos Aires: Ediciones Dída S.R.L, 2008. Print.

Rama, Ángel. "Literature and Culture." *The Latin American Cultural Studies Reader*. Ed. Ana del Sarto, Alicia Ríos and Abril Trigo. Durham: Duke University Press, 2004. 120-152. Print.

----- *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno, 1982. Print.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. Print.

-----*Paradojas de la letra*. Caracas: UASB-Ediciones excultura, 1995. Print.

Ríos, Valeria de los. *Espectros de luz: tecnologías visuales en la literatura Latinoamérica*. Santiago: Cuarto Propio, 2011. Print.

Rocca, Pablo. "Horacio Quiroga ante la pantalla." *Anales de Literatura Hispanoamericana* 32 (2003): 27-36. Web. 10 July 2010.

Rodríguez Monegal, Emir. "Horacio Quiroga. Vida y creación." *Narradores de esta América*. Montevideo: Editorial Arca, 1992. 30-41. Print.

Sánchez, Gonzalo, and Mario Aguilera. *Memoria de un país en guerra: los mil días, 1899-1902*. Universidad Nacional de Colombia: Planeta, 2001. Print.

Santana, Adalberto. "José Martí a 100 años de Nuestra América." *Panoramas de nuestra América: José Martí a cien años de nuestras América*. Ed. Leopoldo Zea. México: DR, 1993. Print.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988. Print.

-----*La imaginación técnica: Sueños modernos de la cultura argentina*. Argentina: Nueva Visión, 1992. Print.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Buenos Aires: Emeceé Editores, 1999. Print.

Seck, Chérif. "Problématique du fantastique." *Chroniques italiennes* 21 (1990): 85-92. Print.

Silvera, Antonio. "La obra de José Félix Fuenmayor en el campo de la literatura colombiana". Diss. Universidad del Atlántico, 2003. Print.

Solano, Sergio, and Roicer Flores. "Historia social y literatura en Colombia a comienzos del siglo XX. Los sectores sociales medios en la novela *Cosme* de José Félix Fuenmayor." *Revista de Indias* LXXI (2011): 601-622. Print.

Solís, Claudia. *La sociedad en el Uruguay a comienzos del siglo XX*. Demand Media, n.d. Web. 20 Feb.

"Stream of consciousness." *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. 3rd ed. 2008. Print.

Tedio, Guillermo. "La pedagogía del fracaso en *Cosme*." *Revista de lingüística y literatura polifonía* 1 (1997): 9-20. Print.

Tichi, Cecelia. *Shifting gears: technology, literature, culture in modernist America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987. Print.

Todorov, Tzvetan. *The fantastic: a Structural Approach to a Literary Genre*. Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1973. Print.

Unruh, Vicky. *Latin American Vanguard: The Art of Contentious Encounters*. Berkeley: University of California Press, 1994. Print.

Vargas Arana, Pilar, and Luz Marina Suaza Vargas. *Los árabes en Colombia: del rechazo a la integración*. Bogotá: Editorial Planeta, 2007. Print.

Vax, Louis. *L'art et la littérature fantastiques*. Paris: P.U.F. 1974. Print.

Vergara, José Ramón, and Fernando F Baena. *Barranquilla: Su pasado y su presente*. Barranquilla: Alirio Bernal Ediciones, 1946. Print.

Vinyes, Ramón. *Selección de textos*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982. Print.

Videla, Gloria. "Sobre «El hombre muerto» de Horacio Quiroga." *Explicación de textos literarios, Department of Foreign Languages, California State University* (1982-1984): 11-18.

Viñas, David. *Literatura Argentina y realidad política*. Buenos Aires: J. Álvarez, 1964. Print.

Zum Felde, Alberto. *Critica de la literatura uruguaya*. Ed. Maximino García. Montevideo: MCM XXI, 1921. Print.